


F. W. CHRISTERN
NEW YORK
37 WEST 23d STREET
Accessions
337.562
Shelf No.
8069.43
FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY
Received Nov. 10, 1883





ESQUISSE ESTHÉTIQUE



Neuchâtel — Suisse

ESQUISSE ESTHÉTIQUE

HANS MAKART

ET

LES CINQ SENS

PAR

L. BACHELIN

Licencié ès lettres, professeur agrégé à l'Académie de Neuchâtel

PARIS

LIBRAIRIE SANDOZ & THUILLIER

4, rue de Tournon, 4

NEUCHATEL — LIBRAIRIE J. SANDOZ

GENÈVE — LIBRAIRIE DESROGIS

A MONSIEUR W. BUBECK

ARCHITECTE

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DE DESSIN A BALE

Mon cher ami,

Permettez-moi de vous dédier ces modestes pages en souvenir de nos communes études à Rome. Vous y trouverez comme un écho de nos longues soirées passées à disserter sur des questions d'art, et vous verrez que je n'ai fait ici qu'appliquer à des œuvres modernes les principes qui nous aidaient naguère à juger les anciennes. Je n'ose espérer y avoir réussi aussi bien que vous, lorsque vous m'expliquiez les beautés des grands maîtres de la Renaissance; mais

si minces que soient les mérites de ma tentative, je vous prie de l'agréer en reconnaissance de toutes les révélations artistiques que je vous dois et comme un humble témoignage de ma vive amitié.

Votre bien dévoué,

L. B.

Meyriez, près Morat.
Novembre 1882.

HANS MAKART



Hans Makart est actuellement le peintre le plus en vue de l'Allemagne. Chaque nouvelle œuvre qu'il produit est un événement. Mais, si des qualités supérieures justifient sa renommée, peut-être en doit-il une part aussi aux brillants défauts de sa peinture. Que les spectateurs, éblouis par les toiles qu'il expose, se tiennent donc sur leurs gardes : Makart est un magicien qui plaît et séduit, qui sait commander l'admiration et parfois ne craint pas de l'usurper. Le bruit qui se fait autour de son nom est d'ailleurs trop retentissant pour durer sans faiblir.

Mais, quand la vogue du moment sera tombée, quand l'avenir aura rabattu des éloges outrés qu'on lui prodigue, il occupera encore une place d'honneur parmi les peintres du XIX[e] siècle.

Aucun artiste moderne, depuis les grands coloristes vénitiens, n'a chiffonné, drapé et lustré plus splendidement que lui le velours, le damas et la soie. Voir un de ses tableaux est une fête pour l'œil : l'éclat des

fleurs et le scintillement des bijoux, les tons chauds des chairs et le chatoiement des étoffes, les accords sourds des tapis et les teintes profondes des cieux remplissent presque toutes ses toiles avec une profusion magnifique. La note qui réjouit la vue et celle qui la repose y sont combinées et mariées de main de maître et concourent à un effet d'ensemble aussi harmonieux que superbe. Ce sont de brillantes symphonies de couleurs qui éblouissent et qui charment.

On pourra leur reprocher, sans doute, d'être un peu tapageuses, mais jamais on ne se lassera d'en admirer la touche vigoureuse et la grande allure. A coup sûr Makart est, dans l'exécution, un maître sans rival en Allemagne... et peut-être ailleurs. Mais il est encore plus qu'un virtuose de la brosse, se jouant des difficultés et possédant toutes les ressources de son art, il est, parmi les artistes allemands, le représentant le plus original d'une peinture nouvelle, sensuelle, élégante et splendide, qu'on peut ne pas approuver, mais dont on est obligé de tenir compte.

I

Hans Makart, fils de parents pauvres, est né à Salzbourg, la patrie de Mozart, en mai 1840. Il manifesta de bonne heure des goûts et des dispositions pour la peinture. Après avoir ébauché des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Vienne, il les abandonna pour chercher fortune ailleurs; mais il les reprit bientôt, et cette fois pour ne plus les quitter. C'est à Munich qu'il s'est surtout formé, sous la direction de Carl Piloty, dont il est le disciple le plus remarquable et le plus émancipé.

Il faut se rappeler que Piloty a été un des champions du coloris et du réalisme au sein d'une école de rêveurs qui avaient la prétention de peindre avant tout des idées. Lorsqu'il débuta comme professeur, les traditions pseudo-classiques et les pastiches du moyen âge florissaient encore. Cornélius et Kaulbach, un génie et un virtuose, avaient donné le ton et continuaient à régner. Car, après avoir été des maîtres, ils devinrent des modèles, et tous les peintres de 1830, plus ou moins leurs disciples, s'ingé-

niaient à les imiter. Epigones la plupart sans talent, il s'attardaient à chercher des groupements classiques, à combiner des lignes sculpturales, à imaginer de grands cycles pittoresques. Absorbés par de si nobles travaux, ils ne se soucièrent guère de la nature, du rendu, du fini. A force de dessiner des cartons, ils oublièrent de peindre. Il faut voir leurs tableaux et leurs fresques, d'une symétrie ennuyeuse, d'un coloris terne, même chez Kaulbach, pour se rendre compte de la pauvreté de leurs procédés et de la monotonie de leur palette. Aucun personnage n'est vêtu d'une étoffe reconnaissable; ils portent tous une draperie quelconque, conventionnelle de ton et canonique de plis. Les arbres eux-mêmes ont des feuillages d'école et des poses d'académie comme on n'en voit que chez les végétaux qui ont du style.

La réaction contre cette peinture métaphysique qui sacrifiait la couleur au dessin et souvent même le dessin à l'idée, devait se produire tôt ou tard. C'est de France qu'elle est partie. Géricault, Delacroix, Delaroche, Decamps en ont été les promoteurs. Peintres de style aussi, mais exempts de philosophisme et soucieux du réel, ils ont jeté l'école française dans une nouvelle voie et entraîné à leur suite toute la peinture moderne. De Paris le mouvement s'est communiqué à la Belgique, pour passer de là en Allemagne, où il a peu à peu triomphé.

Carl Piloty, que je viens de nommer, en a été un des ardents propagateurs, plus encore par son enseignement que par son exemple. C'est lui qui a révolutionné l'école de Munich, en ramenant les peintres à l'étude de la nature, au respect de l'histoire, à la pratique des couleurs. Son influence a été très grande. Il a inspiré à toute une phalange de disciples, devenus des maîtres, l'amour du coloris, la recherche des effets lumineux et la curiosité des détails exacts. Assez large pour laisser à ses élèves leur manière de voir et de penser, il s'est appliqué dès le principe à leur apprendre surtout la technique de l'art, et ceux qui ont passé par son atelier en sont sortis plus habiles, la main rompue à tous les procédés du métier et sans avoir rien perdu de leur originalité.

Makart, avec sa nature de coloriste, avait trouvé en Piloty le maître qu'il lui fallait. Après avoir suivi cette école plusieurs années, il partit pour l'Italie en 1864, admirablement préparé à comprendre les Vénitiens. C'est à leur contact que se détermina et s'acheva l'évolution de son talent. Le Véronèse, le Titien, le Tintoret, Tiepolo devinrent alors ses maîtres, et c'est d'eux plus que de tout autre qu'il s'est inspiré et qu'il procède. On voit qu'il les a étudiés avec zèle, avec amour, par une sympathie naturelle, comme s'il reconnaissait en eux des ancêtres.

Mais en entrant dans leur famille, mais en deve-

nant presque de leur lignée, il est resté de sa race et même de son temps. Sa peinture est celle d'un Viennois moderne qui aurait fréquenté, tour à tour, l'atelier de Vecelli et celui de Paolo, allant des Vénus nues de l'un aux riches costumes de l'autre, empruntant de leur manière ce qui pouvait servir à fortifier la sienne propre.

Dès ses débuts, Makart a fait sensation par la splendeur de son coloris et par les allures fantaisistes, élégantes et décoratives de ses figures. Sa peinture fit l'effet d'une improvisation brillante et prodigieuse. Rien qui trahît le labeur prolongé et la combinaison savante; rien qui rappelât les honnêtes académies aux lignes balancées, aux teintes sèches et léchées. Nulle noblesse conventionnelle, nulle rhétorique sentimentale : de la couleur, du relief, de la vie. Une peinture de chair et de sang, qui parle à l'œil et aux sens, vint remplacer celle qui s'adressait trop exclusivement à l'intelligence et à l'âme. Makart est, à son insu peut-être, le chef le plus marquant et le plus exclusif de cette nouvelle tendance.

L'analyse sommaire de son œuvre va nous permettre de caractériser plus exactement son talent et d'en indiquer les limites.

II

Je passe sur ses premiers ouvrages, la décoration d'un palais à Saint-Pétersbourg, le *Chevalier et les Nixes,* les *Ruines romaines,* pour m'arrêter un instant aux *Petits Amours modernes.*

Ce tableau, exposé en 1868, marque l'entrée de Makart dans la célébrité. Il est divisé en trois panneaux dans lesquels on voit, se détachant sur un fond d'or, des groupes d'enfants qui jouent. Ils rappelleraient assez les Amours français du XVIIIe siècle, s'ils étaient un peu moins dodus et un peu plus mièvres. Ils ont néanmoins beaucoup de grâce, d'élégance et de vie. Mais déjà on devine, dans les rondeurs potelées de leurs membres, le peintre épris de belles chairs vivantes. Déjà l'on y pressent le Makart de l'avenir, dont le pinceau un peu sensuel a été retenu ici dans les bornes de la décence par la représentation de l'innocence et de l'espièglerie enfantines. Mais, dans son œuvre suivante, la *Peste à Florence* ou les *Péchés capitaux*, le peintre se livre davantage et avec toute la fougue juvénile de son tempérament. C'est encore une

composition en trois panneaux. L'artiste y rivalise d'audace et de fantaisie avec les représentations les plus osées des Carraches et de Jules Romain.

Ces toiles ont quelque chose de macabre et de superbe, de tragique et de voluptueux qui ravit et qui trouble, comme la poésie de Baudelaire. On comprend qu'elles aient été très diversement jugées. Elles forment une œuvre hybride, germanique de conception, vénitienne de couleur. On y a relevé des fautes de dessin très sérieuses et des fautes de goût plus graves encore, et je crains fort que tout le rayonnement des fonds dorés et toutes les splendeurs du coloris ne rachètent ni les unes ni les autres; car il ne suffit pas, je pense, que l'incorrection et l'indécence soient représentées dans une apothéose idéale de couleurs pour qu'on les accepte et qu'on les excuse. Quoi qu'il en soit, portée aux nues par les uns, dénigrée à outrance par les autres, la *Peste à Florence* a fait beaucoup de bruit et n'a pas été pour rien dans la réputation grandissante de Makart.

C'est vers cette date qu'il se fixa définitivement à Vienne, dont il devint le peintre le plus fêté et le plus couru. Il fut nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts; il décora le cabinet de travail d'un riche particulier; il fit des esquisses pour les rideaux des deux plus grands théâtres de la ville, et trouva dans l'intervalle le temps de composer encore les deux ta-

bleaux symétriques qu'il appela *Abundantia* et dont l'effet a été analogue à celui de la *Peste à Florence.*

En reconnaissance de ses talents et de ses services, Makart, vénéré comme une illustration nationale, fut installé aux frais de l'Etat dans un immense et bel atelier. Devenu riche, il en a fait peu à peu un musée aussi éblouissant que ses tableaux : armes, bronzes, tentures, statues, meubles renaissances, étoffes lévantines et vases ciselés, épées damasquinées et faïences anciennes, tous les bibelots précieux du passé et du présent, de l'Orient et de l'Occident y sont groupés et arrangés avec autant de luxe que de goût.

Cet intérieur décoré par Makart à l'image de sa peinture, reflète bien les prédilections de l'artiste épris des élégances de la vie. C'est là qu'il travaille, enfermé avec ses trésors, ne les quittant que pour participer aux réjouissances aristocratiques et mondaines de la capitale autrichienne ; car Makart, comme les peintres vénitiens, ses ancêtres, comme tous les Viennois ses contemporains, trouve son plaisir aux grandes fêtes. Il en donne lui-même qui sont célèbres et ses bals masqués font sensation ; il en dessine tous les costumes, et je me représente qu'on y voit tout le *hig-life* de la capitale, danseurs et danseuses, exécuter les valses de Strauss en seigneurs et grandes dames de la Superbe République.

III

La première grande peinture de chevalet que Makart ait achevée dans ce nouvel atelier, c'est *Catherine Cornaro*. Je n'entends pas mesurer les mérites d'une toile à l'aune, mais je tiens à noter que celle-ci a 4 mètres de haut sur 10 mètres et demi de large. Achevée en 1873, elle a été le centre d'attraction de l'exposition universelle de Vienne. C'est une composition à grand orchestre, mais d'un mouvement plus calme et d'une tonalité moins éclatante. Elle a été acquise à la galerie nationale de Berlin où je l'ai vue très souvent et je ne m'en souviens à cette heure qu'avec une réelle reconnaissance pour toutes les joies que je lui dois.

On connaît l'histoire d'où le sujet est tiré. Catherine Cornaro descendait d'une des quatre grandes familles vénitiennes dites « évangélistes ». Comme elle comptait plusieurs doges dans ses ancêtres, elle eut l'honneur d'être adoptée par la ville de Venise, qui lui fit une dot de cent mille ducats. A peine âgée de

seize ans, elle épousa Jacques de Lusignan, roi de Chypre, qui mourut déjà au bout de trois ans de mariage. Héritière de la couronne, la reine continua à régner pendant une douzaine d'années, après quoi elle abdiqua, non sans quelque contrainte, en faveur de Venise, qui prit ainsi possession de Chypre, tandis que Catherine elle-même s'en vint vivre sur ses domaines d'Asolo, où son palais fut, pendant longtemps, le rendez-vous de toute une élite d'artistes et de savants. La scène peinte par Makart a été imaginée par lui; elle nous raconte les fêtes données en l'honneur de Catherine Cornaro lors de son avénement au trône.

Représenter une grande dame vénitienne, devenue reine de Chypre, entourée de sa cour, recevant les hommages de la ville entière au milieu d'une fête somptueuse était à coup sûr un thème séduisant pour un coloriste comme Makart. Aussi en a-t-il fait une peinture d'une variété, d'une richesse et d'une harmonie de tons que la plume ne saurait rendre et que Véronèse lui-même n'aurait pas reniée.

La scène se passe devant la porte d'honneur d'un palais vénitien, au bord d'un canal. A droite, Catherine Cornaro, vêtue d'une robe de brocart, est assise sur un trône ouvragé. Un baldaquin d'un rouge foncé l'abrite; les degrés qui montent jusqu'à elle sont couverts de tapis orientaux. Le diadème royal reluit sur

son front. Des camérières richement costumées attendent ses ordres. Derrière elle se tient son père. Représentant de la seigneurie de Venise, il porte le vêtement grave et cossu des sénateurs et regarde avec une dignité satisfaite les hommages qu'on rend à sa fille. Plusieurs nobles dames s'approchent du trône, l'une en compagnie de sa fille, une brunette d'une grâce charmante. A leurs riches costumes on reconnaît aussitôt des grandes dames. Elles viennent déposer leurs hommages aux pieds de la reine : la première lui présente un vase d'argent comblé de roses blanches, la seconde, plus âgée, un écrin ornementé où l'on devine tout un scintillement de joyaux. Plus à l'avant-plan, c'est une blonde fille du peuple, bien vénitienne de teint et d'allure, vêtue d'une robe olive, tournant le dos aux spectateurs, qui, agenouillée à terre, est venue placer devant le trône une lourde corbeille de fleurs splendides.

Derrière ce groupe, qui ne manque ni d'élégance ni de solennité, apparaissent, dans l'ombre d'une tenture, un more avec un grand parasol blanc et à côté de lui, un jeune chevalier en costume somptueux; puis, au troisième plan, tout un cortége bigarré de personnages apportant des cadeaux, des félicitations et des fleurs, remplissant la rue jusqu'au fond du tableau, fermée par une belle loge renaissance.

La composition se déroule de la sorte sur toute la

largeur de la toile par figures et par groupes, s'enchaînant les uns aux autres avec une diversité qui ne lasse point. Ici s'avance vers la reine un vieillard à barbe blanche, en costume oriental, couvert d'un turban; là s'approche un noble vénitien suivi d'une dame blonde escortée de son serviteur. Plus loin, l'éclat des armes s'ajoute à celui des étoffes : des hallebardiers cuirassés de fer, montent la garde au coin d'une rue. A l'avant-plan de gauche une figure attire le regard, c'est une belle Lévantine, au teint olivâtre d'une finesse exquise. Elle porte avec grâce un vase sur l'épaule et gravit les degrés de marbre qui s'élèvent du canal vers la rue; un more marche sur ses pas avec un chargement de bijoux et de colliers, tandis qu'un petit pêcheur, appuyé contre le parapet, fixe sur ces trésors des yeux avides et curieux.

Plus à gauche encore, on aperçoit, s'avançant peu à peu du fond du tableau, une barque à voiles où l'on distingue une noble vénitienne avec sa suite; du côté opposé, à un plan plus voisin, c'est la gondole pavoisée de la reine qu'on voit glisser calmement sur l'eau, conduite par un batelier aux habits fantastiques.

Tous ces groupes divers, subordonnés et convergeant au groupe principal dont la reine est le centre; toute cette foule de personnages qui affluent des

quatre vents, de la rue, du canal et de la mer vers un point unique; tout cet étalage de costumes, d'architectures, de voiles, de mâts, toutes ces formes multiples et toutes ces couleurs diverses forment ensemble un tableau superbe, d'une ordonnance merveilleuse dans sa double unité de ton et de mouvement. J'ajoute que le grand ciel chaud qui couvre la scène et que le poudroiement de lumière ambrée qui l'enveloppe de ses transparences, ont pour leur part contribué à fondre les teintes opposées de cette toile, sans toutefois altérer leur valeur. Quant à Catherine Cornaro, éclairée par un jour plus intense, mise en évidence par son siége élevé, rehaussée par l'éclat de ses atours, elle est vraiment le sujet de la peinture et tous les autres personnages qui peuplent le vaste champ de la toile, quels qu'ils soient et quoi qu'ils fassent, ne sont là et ne se meuvent que par elle et pour elle; de telle façon qu'on se demande si c'est l'harmonie du coloris ou l'harmonie des groupes qu'il faut louer davantage.

On pourra sans doute relever dans cette œuvre quelques fautes de dessin, reprocher à Mackart de tenir ses figures par trop sur la même ligne, de ne pas faire des prodiges de perspective aérienne, de présenter plutôt qu'un tableau, ayant de la profondeur dans les plans, une sorte de bas-relief brillamment coloré. Mais à quoi bon ? Toutes ces critiques, si lé-

gitimes qu'elles soient, n'empêcheront pas *Catherine Cornaro* d'être une des plus heureuses inspirations de Makart et une des plus belles œuvres de la peinture moderne.

Une remarque encore. Quelques-uns reprocheront peut-être à cette toile de ne pas agiter de grandes idées et de grands sentiments. Il est certain qu'elle n'élève pas l'âme comme certaines fresques de Cornelius ou de Delacroix ; elle se contente de parler à l'imagination, de raconter magnifiquement les splendeurs d'une belle fête, d'être elle-même une fête pour les yeux. Il ne faut pas exiger d'elle davantage. Réclamer de Makart qu'il nous émeuve comme un Michel-Ange, ce serait exiger que Rossini, avec des airs d'opéra, nous donnât les mêmes émotions graves et sublimes que Beethoven avec un andante. Rien de plus absurde : on peut préférer le chant du rossignol à celui de l'alouette, mais cela n'est pas une raison pour le condamner. Il est nécessaire de faire la part des tempéraments différents et des âmes diverses, si l'on veut apprécier un artiste avec justice. Or, Makart est essentiellement un coloriste, et, si ses toiles n'ont rien de triste et de tragique, c'est qu'elles sont l'expression d'une imagination joyeuse, éprise de l'ivresse des couleurs et des gaietés de la vie. Cet idéal est aussi légitime que n'importe quel autre, pourvu que le peintre le réalise de façon à nous plaire.

Ayons des préférences, soit, mais ne condamnons pas un maître au profit d'un autre, n'exaltons pas une école en faveur d'un système; soyons au contraire heureux de saluer dans l'art des talents multiples et des individualités tranchées. Makart est une de ces individualités qui s'imposent. Et c'est précisément pour la définir que j'ai écrit ces pages, où j'ai tâché de saisir le caractère de son œuvre et de l'expliquer par les circonstances où elle s'est formée.

IV

L'ordonnance de la composition, admirable dans *Catherine Cornaro*, l'est peut-être plus encore dans l'œuvre suivante, sortie en 1875 de l'atelier de Makart. Cette toile est intitulée *Cléopâtre*. Voilà un sujet qui n'est pas neuf en peinture; mais rassurez-vous, ce n'est pas la fin tragique de la reine courtisane que le peintre a essayé de rendre; ce n'est pas de la Cléopâtre banale qu'il s'agit. On n'y voit, ni belle figure méprisante, ni gorges nues, ni aspic meurtrier. Pareil sujet, traité déjà cent fois et par des maîtres, n'aurait d'ailleurs pas convenu à Makart, qui ne s'est jamais montré très curieux de l'expression des physionomies. Fixer sur la toile le moment décisif où Cléopâtre se donne la mort par dépit de voir ses charmes sans prestige sur Octave, par crainte des armes romaines qui la menacent, par regret de sa gloire déchue, aurait comporté, je le crains, trop de complications psychologiques pour le talent de notre peintre, primesautier et facile, mais incapable de profondes réflexions.

L'histoire de Cléopâtre, ainsi que la raconte Plutarque dans la *Vie d'Antoine,* contient une page pittoresque qui n'a pas échappé à Makart, appropriée qu'elle est à son tempérament de coloriste. Si cette page n'est pas nécessaire à l'intelligence du tableau, suffisamment clair en lui-même, elle nous aidera pourtant à le mieux juger ; c'est pourquoi je la cite :

« Au début de la guerre des Parthes, nous dit Plutarque, Antoine ordonna à Cléopâtre, accusée d'avoir puissamment soutenu Brutus et Cassius, de venir le trouver en Cilicie, pour se justifier de ce grief. Dellius, député vers elle, fut frappé du charme et de la finesse de sa conversation, et, dès qu'il l'eut vue, il comprit qu'Antoine ne causerait jamais de déplaisir à une femme si aimable, mais qu'elle aurait bientôt tout pouvoir sur lui. C'est pourquoi il se mit aussitôt à faire sa cour à l'Egyptienne, la persuadant d'aller en Cilicie, parée, comme dit Homère, de tout ce qui pouvait

Rendre plus séduisants les charmes de la femme

et l'assurant qu'elle n'avait rien à craindre d'Antoine, le plus humain et le plus courtois des généraux. Cléopâtre crut ce que lui disait Dellius, et l'épreuve qu'elle avait faite de l'ascendant de sa beauté sur César et sur Cneius, le fils de Pompée, lui permit d'espérer qu'elle n'aurait pas grand'peine à captiver Antoine.

Ceux-là, en effet, l'avaient connue jeune fille et sans expérience des affaires, tandis que celui-ci allait la voir à l'âge où la beauté des femmes est dans tout son éclat et leur esprit dans toute sa force. Elle résolut donc de prendre avec elle de magnifiques présents et de partir entourée de tout l'appareil pompeux dont dispose une reine puissante en un royaume prospère; mais c'est avant tout sur les charmes et sur le prestige de sa personne qu'elle fonda ses plus grandes espérances.

« Il arrivait coup sur coup des lettres d'Antoine et de ses amis l'engageant à presser son voyage, mais elle n'en tint aucun compte et pour montrer le cas qu'elle faisait de ces injonctions, elle se mit à remonter tout tranquillement le Cydnus dans un navire magnifique. La poupe était d'or, les voiles de pourpre et les avirons d'argent. La manœuvre se faisait en cadence aux sons des flûtes accompagnées des chalumeaux et des cithares. Elle-même était couchée sous un dais semé d'or, dans la parure traditionnelle de Vénus. Des enfants, figurant des Amours, se tenaient à ses côtés, occupés à l'éventer. Ses femmes, beautés charmantes, vêtues en Néréides et en Grâces, étaient les unes au gouvernail, les autres aux cordages. De délicieuses senteurs s'échappaient des cassolettes et parfumaient les deux rives. Une foule immense suivait sur les bords du fleuve ou descendait de la ville pour jouir de la vue.

« La multitude s'étant ainsi écoulée de l'agora, Antoine, qui était assis sur un tribunal, finit par y demeurer seul, et le bruit se répandit partout que Vénus venait faire gala chez Bacchus pour le bonheur de l'Asie. Antoine l'envoya prier à souper, mais elle exprima le désir de le recevoir plutôt chez elle. Antoine, qui voulut lui témoigner de la complaisance et de l'urbanité, accepta et s'y rendit. Il trouva un appareil que nul mot ne peut rendre, mais ce qui le frappa surtout, c'est la quantité de lumières. On dit qu'il y en avait de toutes parts à la fois, suspendues ou attachées aux murs, disposées et distribuées avec une symétrie si habile en haut, en bas, en figures carrées ou circulaires, que, de tous les spectacles beaux et dignes d'être vus, on en cite peu qui fussent comparables à ce coup d'œil. »

Voilà un récit où il y a matière à tableau. Cette féerique embarcation qui vogue sur le Cydnus, emportant Cléopâtre et ses femmes parmi les senteurs et les étoffes d'Orient, n'a pas passé inaperçue devant l'imagination de Makart. Saisi par cette vision, il a tâché de la fixer et il en a fait une toile étonnante de lumière et de ton. Tous ceux qui ont vu cette œuvre lorsqu'elle était exposée à Munich n'oublieront pas l'impression qu'ils en reçurent. Il faut dire qu'on avait tout arrangé pour qu'elle produisît son plein effet : d'abord on ne pouvait la visiter qu'aux heures

où la lumière était bonne ; ensuite on ne parvenait à la voir qu'après toutes sortes de formalités. Sur la porte, un huissier, solennel et chamarré, vous débarrassait de vos cannes et de vos parapluies, puis vous étiez confié à un autre laquais en livrée galonnée qui, mettant le doigt sur ses lèvres, vous recommandait le silence. *Favete linguis!*... un des dieux de l'art va se révéler à vous ! Recueillez-vous, silence !... Puis, on montait des escaliers, on passait des corridors, on traversait des galeries sans piper le mot, marchant avec circonspection sur des tapis moelleux, où le bruit des pas s'amortissait. Enfin, brusquement, sur un dernier demi-tour à gauche, exécuté comme une manœuvre militaire, vous vous trouviez en face de la *Cléopâtre* de Makart !... Exclamation, enchantement, surprise!... Le tableau était là, suspendu au milieu d'une paroi, éclairé d'en haut et se détachant dans tout l'éclat de son coloris sur une tenture de grenat sombre. On avait en outre pris la précaution de tendre un cordon pour tenir les spectateurs indiscrets à la distance exigée.

Toute cette mise en scène a ses côtés ridicules, j'en conviens, mais elle a aussi ses avantages qui l'excusent. Spectateurs et critiques jugent trop souvent les tableaux sans se soucier du jour et du point de vue où il faudrait les voir. De là certains jugements aussi défavorables qu'erronés. Je comprends

donc parfaitement que, voulant éviter de pareilles méprises, un artiste impose lui-même à ses juges la place qu'ils doivent prendre pour contempler son œuvre. Rien de plus légitime ; et ce n'est pas moi qui viendrai reprocher à Makart d'avoir su ravir son public, mais j'aurais aimé qu'il le fît avec une plus douce violence, comme Munkacsy, par exemple, lorsqu'il exposa, il y a deux ans, son *Christ devant Pilate* dans un hôtel de la rue Blanche.

Après la description de Plutarque que j'ai citée tout au long, il ne me reste pas grand'chose à dire du tableau de Makart, sinon qu'il l'a reproduite avec une magnificence et une désinvolture sans pareilles. Cléopâtre est une superbe femme de vingt-cinq à trente ans, dans la plénitude de sa beauté triomphante. Sûre d'elle-même, elle est assise avec une royale nonchalance à la poupe de son bateau, sur un siége élevé, au milieu du chatoiement lumineux des bijoux, des brocarts et des soieries. Un parasol d'une élégance exotique, s'épanouit sur sa tête au teint mat et robuste et dont les cheveux noirs comme jais apparaissent sous les plumes mordorées d'un oiseau qu'elle porte en guise de coiffure. Des roses emplissent le fond de la barque et débordent dans l'eau toute dorée par les reflets de la quille. La proue attire surtout les regards par sa richesse extraordinaire ; artistement découpée, ornée d'un sphinx égyptien,

enrichie de dorures, empanachée de feuillage, elle se profile avec toutes les vigueurs de l'ombre sur l'eau et le ciel plus clairs.

Autour de l'embarcation, des Numides au teint bronzé, aux cheveux nattés, sont dans l'eau jusqu'à mi-corps. Pareils à des hypocampes mythologiques, quelques-uns poussent le bateau, tandis que d'autres enlèvent sur leurs dos des femmes aux carnations blanches, aux poses contournées, sortes de néréides modernes, demi-vêtues d'étoffes voyantes, couvertes de joyaux et agitant vers la reine des éventails de plumes bigarrées et de palmes vertes. Toute cette scène, d'une ordonnance à la fois simple et recherchée, d'une exécution inimitable et rare, s'enlève à gauche sur un grand ciel oriental, à droite sur une voile pourprée, aux plis lourds, aux teintes chaudes et sombres. Mais, le dirai-je, cette voile ample et cossue, dont on ne voit que le pan inférieur, tombant on ne sait de quel mât, a trop l'air d'être là uniquement pour servir de fond aux figures, et ces figures elles-mêmes, qui jouent à la mythologie, ont trop l'air d'être empruntées à une représentation d'opéra. Pour tout dire, cette toile fait en définitive l'effet d'un beau tableau de cinquième acte. Il ne faudrait pas l'analyser longtemps, car les invraisemblances qu'on y découvre peu à peu finiraient par couper les ailes à l'admiration. Trop réaliste pour nous transporter en

pleine fantaisie, trop féerique pour vous donner l'impression du vrai, elle occupe un genre intermédiaire, moins difficile à définir qu'à admettre.

Le peintre s'est inspiré de l'Orient d'aujourd'hui, qu'il a senti avec l'âme et vu avec les yeux d'un moderne, pour interpréter l'Orient d'autrefois, cet Orient qui a captivé Rome jusqu'à l'énerver et dont Cléopâtre avec sa magnificence, ses débauches et son aspic est une des personnifications les plus accomplies. A-t-il approché davantage de la vérité historique que Flaubert dans son admirable roman de *Salambô?* C'est ce que je n'oserais pas affirmer.

Mais qu'importe après tout? La couleur locale n'est-elle pas une chimère insaisissable, rêvée différente par chaque artiste et par chaque époque? N'en voulons donc pas aux peintres et aux romanciers s'ils sont de leur temps; acceptons leurs représentations du passé et des pays lointains, telles qu'ils les ont modernisées, puisque c'est grâce à ces anachronismes que leurs œuvres nous deviennent plus proches et plus compréhensibles.

La *Cléopâtre* de Makart n'est pas autre chose : c'est une peinture accommodée au goût du jour, mais pleine encore de charmes exotiques. On peut dire que si l'on y sent le peintre viennois qui se trahit, on y découvre aussi l'Orient qu'on y cherche.

V

Pour être quelque peu complet, je devrais parler maintenant des *Dons de la Mer et de la Terre,* un grand tableau que Makart a achevé après la *Cléopâtre.* Mais j'ai le tort de ne pas le connaître; il paraît d'ailleurs qu'il n'a pas fait autant de bruit que les précédents, car les journaux le nomment à peine. C'est pourquoi j'ai hâte de passer à l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers,* une œuvre considérable qui a été fort discutée, qui a fait grande sensation et qui mérite, quelle que soit sa valeur, de nous arrêter plus longtemps.

C'est une composition très originale, extraordinaire de mouvement et de couleur. Tous ceux qui l'ont vue à l'exposition universelle de Paris en 1878 s'en souviennent. Occupant à elle seule tout un panneau, ce qui a fait dire qu'elle avait les proportions d'un événement, elle s'imposait déjà à la mémoire par ses dimensions peu communes. Mais elle a paru remarquable encore par d'autres qualités; il le faut bien, puisqu'elle valut à son auteur la grande médaille

d'or. Toujours est-il que ce tableau attirait les regards de tous les visiteurs; c'était devant lui des attroupements sans fin d'où s'échappaient, confondus, des cris de surprise, des exclamations indignées et des murmures d'éloges. Expliquons les uns et les autres, car tous sont légitimes.

Quelques mots sur le sujet de cette toile, dont les bizarreries ont frappé chacun, ne seraient peut-être pas déplacés ici.

L'entrée triomphale de Charles-Quint à Anvers eut lieu le 23 septembre 1520. Ce jour a dû être pour la vieille ville flamande, une des plus importantes d'alors, un jour de fête extraordinaire. Albert Dürer, le grand artiste allemand, qui séjournait dans les Pays-Bas à cette époque et qui nous a décrit la solennité, raconte dans son journal de voyage qu'on avait construit pour la réception de l'empereur quatre cents arcs de triomphe dont le coût total revenait à quatre mille florins. Ce seul détail donne la mesure des autres splendeurs de cette fête. La riche cité tenait évidemment à faire honneur au souverain, en se montrant aussi digne de lui que d'elle-même.

Un épisode des réjouissances célébrées à cette occasion a dû tenter Makart tout particulièrement. Les chroniqueurs rapportent qu'une foule d'artistes de toutes les provinces se rendirent à Anvers ce jour-là, parce qu'on devait y exposer de « très belles jeunes

femmes sans voiles ». Dürer, qui ne négligea pas d'acheter la description de la fête, composée en latin par Cornelius Grapheus, nota en outre ce détail : « Auprès des portes de la ville, dit-il, on avait arrangé des tableaux vivants, fort agréables à voir, dans lesquels se trouvaient les plus belles jeunes filles que j'aie jamais vues. » Plus tard, Dürer raconta à son ami Melanchton ce qu'il avait alors admiré ; il rappela que l'on avait formé des groupes évidemment mythologiques, où figuraient des jeunes filles presque nues, seulement couvertes d'un voile léger et transparent. Le jeune empereur ne les avait pas honorées du moindre regard, mais Dürer s'était volontiers approché, tant pour voir ce qui était représenté que pour contempler les formes parfaites des jeunes filles : « Comme je suis peintre, disait-il, j'ai regardé sans trop de scrupule. »

De pareilles exhibitions n'étaient pas sans précédents ; elles faisaient, paraît-il, partie du cérémonial ordinaire : lorsqu'une ville recevait la visite de son souverain, il était d'usage que des jeunes filles nues, choisies toujours parmi les plus belles et souvent parmi les plus nobles, vinssent lui présenter les hommages de la cité. Déjà du temps de Louis XI, lors de son entrée à Paris, trois jeunes filles nues étaient allées au-devant du roi et lui avaient récité un compliment en vers. Sept ans plus tard, la ville de Lille

avait organisé en l'honneur de Charles-le-Téméraire des spectacles où l'on voyait les trois déesses mythologiques, Vénus, Minerve et Junon, comparaître devant le berger Paris, vêtues des simples atours qu'elles portent sur les bas-reliefs antiques.

Tous ces exemples nous prouvent que la morale artistique de ces siècles-là n'était pas gênée par les scrupules de notre pruderie moderne.

Maintenant que le sujet du tableau est expliqué, examinons le tableau lui-même. Le cortège y est représenté en diagonale, passant dans une rue étroite et irrégulière qui porte bien le cachet de la vieille cité flamande avec son architecture gothique : les croisées en ogives, les balcons en saillie et les toits à pignons. Tout autour s'agite une foule tumultueuse : les curieux se pressent dans la rue, se juchent sur les monuments, s'empilent aux fenêtres, s'entassent jusque sur les toits, avides de contempler ce splendide défilé de seigneurs, de cardinaux, d'évêques, plus avides encore de voir face à face ce prince fameux dont le nom remplissait déjà les deux mondes. Le sol est jonché de fleurs et de verdure, les maisons sont pavoisées et enguirlandées; les bannières de l'Eglise avec leurs saints, les drapeaux des villes avec leurs armes circulent dans la rue, tandis que les oriflammes colorées, attachées aux toits, les saluent en ondulant lentement le long des murs. Les façades disparaissent

presque sous la richesse des costumes et l'éclat des tentures. L'œil du spectateur ne rencontre partout que soie, velours et brocart. Mais, malgré toutes ces merveilles éblouissantes, il est sans cesse attiré et ramené vers le groupe principal : l'empereur à cheval, précédé d'un détachement de lansquenets et accompagné de jeunes filles nues qui exécutent autour de lui un pas gracieux, en brandissant des armes et des objets symboliques.

On le devine : cette dernière scène est censée représenter l'épisode des jeunes filles raconté par les chroniqueurs. Mais la forme que Makart a donnée à cette particularité de la fête est loin d'être celle des descriptions contemporaines. L'artiste a usé de sans façon à l'égard des documents historiques, et lorsqu'il a composé ce groupe, il n'y a vu qu'un prétexte à exhiber de beaux corps nus. A-t-il eu tort de se montrer si libre? Que d'autres jugent cette question du haut de la morale; nous n'avons à l'envisager ici que par ses côtés artistiques. A ce point de vue-là, il n'existe pas d'autres fautes que des fautes de goût, pas d'autres péchés que des péchés contre le sentiment esthétique. Mais si ces crimes, qu'on pourrait appeler crimes de lèse-beauté, sont souvent faciles à dénoncer, parce qu'un instinct nous les fait découvrir, ils sont toujours difficiles à apprécier, parce qu'il n'y a pas plus de règles absolues que de beau absolu pour

les mesurer. Le mieux sera donc d'avouer ses impressions, agréables ou pénibles, avec sincérité, tâchant de se rendre compte à soi-même et des unes et des autres. C'est ce que je vais tenter de faire pour le *Charles-Quint* de Makart.

Disons d'abord que nous ne sommes pas habitués à voir des femmes nues exécuter ainsi des courses pédestres parmi la foule. Il nous faut déjà faire un certain effort d'imagination pour nous transporter du temps présent dans un passé lointain au milieu d'autres mœurs et d'autres habitudes. C'est l'inconvénient de tous les sujets qui ne sont pas contemporains; ils nous sont toujours plus ou moins étrangers. Le peintre du reste a éprouvé la même difficulté que nous en composant son tableau, et l'on devine qu'il a dû s'interroger lui-même plusieurs fois avant de décider quelle physionomie il donnerait à ces femmes.

Il ne pouvait pas mettre en scène d'honnêtes jeunes filles fort empêchées de leur nudité; c'eût été peu décent; peindre les autres ne l'eût, il est vrai, pas embarrassé, mais n'aurait guère convenu à la gravité du sujet. Que faire? L'artiste, pour se tirer de cette fausse position, a pris un moyen terme : il a donné à l'une de ces nymphes une expression de pudeur effarouchée; aux autres, l'air de la plus parfaite indifférence, de telle sorte qu'elles semblent faire la chose la plus naturelle du monde, une chose qu'elles

ont faite toute leur vie. Le peintre a de cette façon évité toute marque d'impudence éhontée, et ces figures, pour nues et bizarres qu'elles sont, ne contiennent rien de l'outrage aux mœurs qu'on leur a reproché.

« A le bien prendre, dit Victor Cherbuliez, ce sont des figures allégoriques, détachées de quelques grandes toiles de Rubens, que M. Makart a eu soin d'amaigrir un peu dans la crainte qu'on ne les reconnût, et sur lesquelles il a passé une couche de jaune d'ambre, couleur qu'il paraît affectionner, et qui n'est point désagréable. Cependant il n'a point sauvé l'invraisemblance de sa composition; nous sommes accoutumés à voir marcher les allégories sur les nues, nous avons plus de peine à admettre qu'elles cheminent dans une rue bondée de monde, au milieu d'une foule indiscrète, qui se presse autour d'elles, qui les frôle et les coudoie. »

Comme on peut en juger par ce passage, ce groupe a frappé chacun et n'a pas été approuvé de tout le monde. Par sa bizarrerie voulue, par son audace provoquante, par son invraisemblance téméraire, il a suscité beaucoup d'objections et quelques blâmes. C'est tout au plus si quelques critiques bénévoles et indulgents, moins à cheval sur les convenances, ont osé louer ces nymphes pour leur belle allure, leur vigueur d'amazones modernes, leur saine et délicate carnation.

Je déclare pour mon compte que, malgré bien des scrupules, je n'ose les condamner : les retrancher du tableau ce serait enlever à la composition son principal caractère, cette désinvolture pleine d'abandon, de grâce et de verve, toute particulière à Makart.

Quant à Charles-Quint, le personnage principal, il est d'une banalité frappante : sa figure n'a pas de caractère. Contrairement à tous les portraits qu'on possède de ce souverain, le peintre lui a donné l'apparence d'un jeune poitrinaire, et le cheval qu'il monte est d'une couleur décidément introuvable. Il ne faut pas avoir présents à la mémoire les Charles-Quint du Titien, si chevaleresquement guerriers, lorsqu'on regarde celui de Makart; car la comparaison n'est pas à l'avantage du maître moderne.

Pour en finir tout de suite avec ce réquisitoire, ajoutons encore que dans cette composition, comme dans presque toutes celles de Makart, les physionomies manquent généralement d'expression. On n'y trouve pas de visage étudié avec soin ; aucune figure ne trahit de la curiosité, de la surprise ou de l'enthousiasme. Toute cette foule regarde, se meut, se presse, s'agite, gesticule, sans participer davantage à l'action que des comparses qui jouent leur rôle, en pensant à tout autre chose. Il y a peut-être dans cette toile une dextérité et une exubérance plus grandes que dans les précédentes toiles de Makart; mais on y

remarque, à mon avis, un travail moins scrupuleux que dans *Catherine Cornaro*, par exemple, où les différentes figures considérées isolément trahissent chacune, grâce à une étude plus consciencieuse, un caractère individuel et des sentiments particuliers.

Mais ce qu'on trouve ici comme dans les autres œuvres de Makart, c'est un groupement irréprochable, un arrangement très adroit des figures, qui donne au tableau une unité en faisant véritablement de Charles-Quint le centre de toute la composition. En voyant tous ces personnages divers, quelque mouvementés qu'ils soient, si bien disposés et si bien groupés, on devine qu'ils n'ont pas choisi leur place et qu'un habile metteur en scène a pris souci de leurs gestes.

En somme, si l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers* révèle les incontestables mérites de Makart, elle trahit aussi les faiblesses et les défauts de ce peintre. Avec son exubérance de vie, sa facilité de composition et son éclat de coloris prodigieux, avec toutes ses aptitudes extraordinaires, il n'est parvenu à faire qu'un remarquable décor d'opéra, d'une tonalité agréable, mais dépourvu de ce cachet particulier qui distingue l'artiste consciencieux épris de son art, du virtuose improvisateur qui en abuse.

Voilà comme on finit toujours par avoir les défauts de ses qualités : une trop grande dextérité devient

facilement dangereuse. Si l'artiste n'y prend garde, il s'abandonne aux regrettables entraînements d'une trop abondante facture et il arrive à peindre de pratique, à improviser toujours, et rarement à travailler avec réflexion, avec le souci du dessin, de la perspective et des expressions physionomiques. C'est ce qui risque d'arriver à Makart. En face de ses toiles, on s'aperçoit au bout d'un moment qu'on a affaire à un talent facile plutôt qu'inspiré, brillant plutôt que profond, et on les quitte ébloui et charmé, mais sans avoir été transporté et saisi.

C'est ainsi que cette peinture aisée, aux allures décoratives, qui avait fait tant de bruit et provoqué tant d'enthousiasme à sa première apparition, parce qu'elle était dégagée du ton et des formes académiques, pourra finir par lasser à son tour si les artistes n'y prennent garde. « C'est une surface brillante qui manque de dessous, remarque spirituellement Victor Cherbuliez, et l'on pourrait en dire ce que disait un éminent critique d'une œuvre médiocre de Rubens : « La peinture n'est qu'à fleur de toile, la vie n'est qu'à fleur de peau ! »

Ce reproche toutefois ne s'adresse pas à toutes les œuvres de Makart indistinctement. « Les portraits de femmes qu'il a exposés à côté de son *Charles-Quint* prouvent qu'il sait dessiner quand il en prend le temps, et que son pinceau n'ignore aucune des finesses et des

grâces de la couleur ; rien de plus exquis qu'un de ces portraits pour le charme du détail, pour l'harmonie de l'ensemble d'une si rare et si aristocratique distinction. » Si, comme on le prétend, aucune œuvre ne donne mieux la mesure du talent pittoresque qu'un bon portrait, Makart mériterait une des premières places parmi les peintres d'aujourd'hui ; car il a fait des portraits excellents auxquels on ne peut reprocher aucune des négligences et aucune des recherches théâtrales qui déparent quelques-unes de ses grandes compositions.

VI

Le 28 avril 1879, Vienne célébra par une grande fête les noces d'argent du couple impérial régnant. Les réjouissances offertes au public en cet anniversaire ont été d'une magnificence extraordinaire et ont fait l'admiration de tous ceux qui les ont vues. Elles nous intéressent tout particulièrement ici, parce que Makart y a joué un rôle considérable. C'est à lui en effet que revient l'honneur d'avoir organisé le fameux cortége historique que l'on fit à cette occasion et qui comptera parmi les plus beaux et les plus grands du XIXe siècle. Ce cortége a mis le comble à la popularité du peintre viennois, et il faut dire que Makart possédait toutes les qualités voulues pour exécuter avec succès cette difficile entreprise, création artistique d'un genre à part, exigeant des aptitudes spéciales et où il a montré tout son talent de décorateur et toutes ses connaissances archéologiques.

Je ne vais pas me mettre à décrire une solennité que je n'ai point vue. Les lecteurs avides de détails

trouveront à se renseigner dans les journaux illustrés de l'époque. C'est d'ailleurs d'après leurs comptes-rendus et d'après les gravures et les photographies originales que je m'en suis fait une idée et que je vais en parler. Quelques mots suffiront du reste à mon but.

C'est dans les halles abandonnées de l'Exposition universelle de 1878 que se firent les principaux préparatifs de la fête. Ces vastes locaux qu'on venait de vider se remplirent de nouveau du bruit du travail et des métiers, comme s'il s'agissait d'une seconde exposition : charrons, serruriers, sculpteurs, charpentiers, peintres, verriers, doreurs, plâtriers, tapissiers, ouvriers de tout rang et de tout genre y furent installés et se mirent à fabriquer les architectures improvisées, les engins de guerre et tous les autres décors nécessaires au cortége. Il ne sortit pas moins de 27 chars artistiques de cet atelier, vraies merveilles de grâce et d'élégance, si j'en crois les dessins publiés. Quelques-uns, avec leurs lourds essieux et leurs roues massives, avec leur couverture de branchages et leur décoration de cornes de bêtes, sont d'une rusticité pittoresque qui rappelle la vie sauvage et primitive; d'autres, d'une allure plus légère, rehaussés de dorures, ornés de figures mythologiques, rappellent par leur luxe les carrosses princiers de la Renaissance.

Auprès de l'atelier de Makart, parmi les bâtiments

de la fonderie impériale, on avait élevé une construction en bois couverte d'un toit de verre, où travaillaient les costumiers, les tailleurs et les couturières, sous la surveillance des artistes de l'Académie, dessinant la coupe des vêtements et imposant le choix des étoffes. Les antiquaires avaient eu soin auparavant de fouiller les bibliothèques et les archives pour découvrir des costumes oubliés, inconnus et originaux. C'est ainsi que grands et petits, savants et ignorants furent mis à contribution. Tout ce monde travaillait sous la haute direction de Makart qui, avec son talent d'improvisateur, avait de quelques coups de crayon et de pinceau, composé les esquisses de tous les groupes du cortége, de sorte qu'ils apparurent aux spectateurs comme autant de toiles vivantes du peintre.

Ce cortége, qui défila devant l'empereur et l'impératrice, était censé leur porter l'hommage des arts et des sciences, personnifiés par ceux qui depuis les temps anciens les ont pratiqués et rendus prospères; les souverains et les princes de l'Eglise y figurent à côté des serfs et des corporations du moyen âge; les docteurs à côté des artisans; l'agriculture et l'industrie, le commerce et les arts libéraux paraissent tour à tour représentés aux diverses époques de l'histoire.

J'ai sous les yeux la section du défilé consacré à la vénerie; elle forme une de ces frises colorées comme Makart les aime, où l'on voit se dérouler d'un groupe

à l'autre toute l'histoire de la chasse depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, de Rodolphe de Habsbourg à François-Joseph. En tête d'une des premières escouades chevauche un chevalier brandissant la bannière de saint Hubert; il est suivi de seigneurs et de serfs armés d'arbalètes et de flèches et accompagnés d'une meute de chiens, dressés au poil et à la plume. Puis figurent par groupes successifs les différentes espèces de chasses avec leur appareil spécial; celle du sanglier, de l'ours, des fauves qui gîtaient dans les forêts de l'Europe primitive avant que la civilisation ne les détruisît. Ensuite c'est la chasse aux cerfs, la chasse au chamois, la chasse au daim, que l'on nous montre: les flèches, les épieux, les filets, les vouges, les mousquets, toutes les armes, de la massue herculéenne qui assomme, au fusil léger qui touche juste, défilent tour à tour. La portion du cortége qui dans la section de la vénerie me paraît la plus particulièrement réussie est celle qui nous rappelle la chasse au faucon. Les seigneurs chevauchent faucon au poing, casque en tête, couverts du haubert et la carnassière suspendue au côté. Ils ont des allures tout à fait moyen âge, et les serfs magyares qui marchent derrière eux sont d'une beauté sauvage et poétique qui vous transporte de quelques siècles en arrière au fond des steppes de la Hongrie. En voyant les pittoresques esquisses de ces divers groupes, je n'ai pu m'empê-

cher de songer aux vieilles gravures de Burgkmair représentant le triomphe de l'empereur Maximilien Ier, et où l'on voit aussi des scènes de chasse analogues à celles-ci.

La comparaison entre ces vieilles gravures du XVIe siècle, aux hâchures vigoureuses, aux traits gaillards, et les fines esquisses du maître moderne, est aussi intéressante qu'instructive. Elle montre bien la façon différente dont deux maîtres traitent le même sujet à trois siècles de distance. Dans les premières de ces images, c'est la force qui prédomine : on n'y voit que des chevaliers bien portants, montés sur des chevaux robustes, à larges croupes; dans les secondes, c'est la légèreté et la grâce qui nous frappent : les chevaux eux-mêmes, arabes ou hanovriens pur sang, ont un cachet de distinction tout particulier. On dirait que l'animal s'est affiné en même temps que l'homme. En un mot, on sent parfaitement que les représentations de ces deux cortéges sont séparées par une profonde évolution, pendant laquelle l'homme a changé du tout au tout. En passant de l'examen de l'un à celui de l'autre, le spectateur passe des temps anciens, où l'on guerroyait sous l'armure de fer, aux temps modernes, où l'on cause dans les salons et dans les cercles. L'humanité a changé de mœurs autant de fois qu'elle a changé de costume; nous ne sommes plus faits pour porter la cotte de

mailles, et quand nous l'endossons, nous risquons de succomber sous son poids tant elle nous semble lourde.

Le corps s'est affaibli, l'esprit par contre est devenu plus délicat. Les muscles se sont atrophiés au profit des nerfs devenus plus sensibles. Le goût du jour est aux formes distinguées, produit de la vie aristocratique et mondaine des grandes villes. Ces prédilections inhérentes à notre nature se reflètent dans tout ce que nous faisons et impriment un caractère à toutes nos œuvres d'art. Cela est sensible jusque dans les dessins de Makart. On n'y rencontre pas cette simplicité bonhomique et cette rudesse franche des mœurs chevaleresques qui caractérisent les gravures de Bourgkmair. On se trouve en face d'un moyen âge factice, façonné par un cerveau du XIX[e] siècle. Malgré lui, l'artiste est resté de son temps : partout sous les costumes anciens et les armes anciennes irréprochablement correctes, on sent se mouvoir des hommes comme nous, aux mouvements souples, aux membres grêles.

Rien n'est plus compliqué à analyser qu'un sujet ancien traité par un artiste d'aujourd'hui ; car il est toujours très difficile de faire le départ entre ce qui est emprunté réellement au passé et ce qui est interprétation moderne. C'est ce que j'ai tâché de faire en comparant le cortége de Burgkmair à celui de

Makart. Cette comparaison nous a fait voir que dans l'élégant défilé de figures de ce dernier, les vêtements sont d'autrefois, tandis que ceux qui les portent sont d'aujourd'hui. C'est une mascarade plus ou moins solennelle, comme tous les tableaux historiques, comme tous les romans historiques, car nous ne pouvons être que de notre temps. Mais malgré ce cachet inévitable de modernité qui se traduit encore par une pointe de barbarie recherchée et voulue, les esquisses de Makart représentent d'une façon saisissante les habitudes chevaleresques du moyen âge, et leur contemplation nous transporte au milieu des mœurs du passé, comme sa *Cléopâtre* nous a fait songer à l'Orient d'autrefois.

VII

Il me reste encore, pour achever cette rapide revue des œuvres de Makart, à parler des *Cinq sens* et de la *Chasse de Diane*. Les *Cinq sens* feront l'objet d'une étude spéciale et je les passe ici sous silence ; quant à la *Chasse de Diane*, le dernier ouvrage de Makart, je ne puis pas en dire grand'chose, n'ayant pas eu le bonheur de le voir.

Les journaux m'ont appris qu'on n'y voit pas moins de quatorze divinités féminines ; ce sont des déesses et des nymphes robustes et belles qui occupent dans l'histoire de la peinture un rang à part entre les Vénus vénitiennes et les beautés exubérantes de Rubens, moins sveltes et naturelles que les premières, plus élégantes et plus recherchées que les secondes. Ces figures, aux carnations chaudes, ont été groupées avec art au milieu d'un paysage idéal dont la végétation et le coloris ont été enlevés au soleil du midi. Telle qu'on la décrit, la *Chasse de Diane* de Makart doit être curieuse à comparer avec une autre *Chasse*

de Diane bien connue, celle de Dominiquin. Ces deux compositions sur un même sujet ne doivent pas se ressembler davantage que les cortéges historiques dont nous parlions tout à l'heure. La première est l'œuvre d'un artiste italien du XVII[e] siècle, la seconde d'un artiste allemand du XIX[e]. En les examinant de près l'une et l'autre, on découvrirait tout de suite le tempérament dominant des deux maîtres, les particularités de races et de milieux qui les caractérisent, les influences artistiques auxquelles ils ont cédé ou résisté, les habitudes morales et intellectuelles qui les ont environnés, bref, tous les facteurs multiples dont résulte une œuvre d'art.

Je regrette de ne pas pouvoir terminer cette esquisse par une étude comparée de ce genre, car elle ne manquerait pas de nous révéler encore quelques-uns des caractères oubliés du talent de Makart. L'analyse esthétique des *Cinq sens*, que je ferai avec plus de détails que celle des autres œuvres, comblera peut-être cette lacune.

Mais avant de passer à cette petite étude, il convient de préciser quelques-unes des idées énoncées plus haut d'une façon un peu trop sommaire pour être bien comprises. On se souvient que dans un des chapitres précédents, j'ai tâché de déterminer la place qu'occupent les œuvres de Makart dans l'évolution historique de la peinture allemande. C'est sur cette

importante question que je voudrais revenir un instant; mais pour la traiter convenablement, il est nécessaire que nous jetions un rapide coup d'œil rétrospectif sur les origines et sur la marche du mouvement artistique actuel.

VIII

La Renaissance du XVe et du XVIe siècle avait donné à la pensée et aux beaux-arts dans tous les pays un immense essor. Mais, après une courte période de merveilleux épanouissement vint une longue période de décadence. L'art antique, qu'on avait étudié avec tant de zèle et d'intelligence, et dont peintres, sculpteurs, architectes, s'étaient inspirés avec un si rare bonheur, tomba toujours davantage dans l'oubli. Les nobles formes païennes, renouvelées et appropriées aux exigences et au goût modernes, dégénérèrent peu à peu et bientôt les maniéristes, virtuoses de talent, remplirent les musées, les palais et les églises de leurs œuvres, aux allures mièvres et tourmentées, aux formes mesquines ou énormes, parodies de la force ou de la grâce. Ces abus et ces excentricités appelèrent une réaction qui se produisit à la même époque chez les principales nations de l'Europe.

Un événement archéologique la détermina ; c'est la découverte de Pompéï et d'Herculanum qui eut

lieu dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les fouilles et les trouvailles que l'on fit dirigèrent de nouveau l'attention sur l'antiquité, qu'on apprit à comprendre d'une façon plus complète que naguère. Winkelmann, le rénovateur des études archéologiques, devint alors le promoteur d'une recrudescence de classicisme dans les beaux-arts. Son influence sur tous les contemporains a été si grande que Gœthe proposa de donner au siècle le nom de Winkelmann, dont un petit traité intitulé : *Pensées sur l'imitation des anciens dans la sculpture et la peinture,* a réellement imprimé à l'art une tout autre direction, car les artistes se pénétrèrent de ces théories et Raphaël Mengs se donna même pour tâche de les réaliser.

Ajoutons que cette tendance à l'imitation de l'antique n'est pas particulière à la seule Allemagne. Elle est dans le goût du public. Enseignée et pratiquée en France par David, elle est représentée en Italie par Canova. Tous ces artistes ont été les maîtres admirés de leur temps ; on égalait leurs mérites à ceux de Raphaël ; on ne tarissait pas d'éloges sur leur compte, on les encensait comme nous encensons aujourd'hui certains maîtres modernes dont le prestige passera à son tour.

Ce qui est caractéristique, c'est que la plupart des artistes du temps de Winkelmann avaient la prétention erronée d'apprendre à peindre en fréquentant

les musées de sculpture. Les galeries du Vatican sont leurs ateliers, et les statues antiques sont leurs vrais modèles. La mythologie grecque et l'histoire romaine sont leur sources d'inspiration. L'*Apollon du Belvédère* leur paraît le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Winkelmann en fait une description enthousiaste qu'il remanie une douzaine de fois; Gœthe lui-même range l'Apollon parmi ses divinités préférées. Cette prédilection de toute une génération trahit bien les goûts du XVIII[e] siècle; car de toutes les statues antiques c'est bien celle-là qui réunit le plus de noblesse aristocratique et d'élégance raffinée. « Les cheveux crépés du dieu tombent derrière l'oreille avec une distinction charmante, et se relèvent sur le front en une sorte de petit diadème, comme pour une femme; son attitude donne vaguement l'idée d'un beau jeune lord qui renvoie un importun. Certainement cet Apollon a du savoir-vivre et en outre la conscience de son rang; je suis sûr qu'il a des domestiques. »

La conséquence de cet engouement pour un idéal classique fut que toute la peinture de l'époque se mit à reproduire d'une façon plus ou moins servile les poses, les formes et les groupements des statues et des bas-reliefs antiques. On sacrifiait l'imitation de la nature vraie et caractéristique au balancement sculptural et harmonieux des lignes. On alla jusqu'à dédaigner la couleur comme tout à fait secondaire; ou bien,

lorsqu'on s'en servait, c'était comme d'un moyen inférieur, afin de rendre plus distincte l'ordonnance des figures et plus précis leurs contours.

Que ceux qui désirent se rendre compte des effets de ce système aillent visiter le *Parnasse* de Raphaël Mengs, cette œuvre que Winkelmann a saluée comme l'aurore d'un art nouveau, et qui ne nous paraît aujourd'hui qu'un pastiche froid et ennuyeux. Comme on y sent le travail ! Comme on y découvre les emprunts faits à l'antique ! Comme la conception originale est pauvre ! Ce n'est pas une œuvre inspirée, c'est une œuvre faite. On dirait des statues choisies çà et là par l'artiste et groupées avec patience en vue de former un ensemble harmonieux. Mais cet ensemble manque de vie : chaque dieu y existe pour lui-même dans sa pose immobile ; et il manque aussi d'unité : car on sent très bien qu'il se compose de figures rapportées que l'artiste a copiées dans les musées, en ayant soin de remplacer la noblesse naïve de la statuaire antique par l'élégance sentimentale à la mode d'alors.

Quant au coloris, il est blême, terne, anémique ; il rappelle les teintes délicatement effacées, grises et roses, des pastels du temps.

Le type accompli des artistes allemands de ce temps-là, c'est Jacob Carstens, un original, un entêté de l'art. Comme tous ses contemporains, il s'était épris de l'art ancien à la lecture de Winkelmann, de

Lessing et des grands poètes allemands; car l'idéal classique, les dieux et les héros de la Grèce, qui animent les poésies de Schiller et de Gœthe, n'ont pas été sans influence sur les beaux-arts, surtout à une époque où les artistes cherchaient leurs inspirations avant tout dans la poésie. Carstens était déjà âgé lorsqu'il se rendit à Copenhague, où il continua à se développer comme artiste. A force de travail et de talent naturel, il finit par devenir, d'ouvrier tonnelier qu'il était, le célèbre dessinateur de *Mégapenthes aux Enfers*. Trop indépendant pour se soumettre à la discipline de l'Académie, il préféra se former lui-même, en dehors de toute contrainte, comme plusieurs des artistes de son temps. Sa méthode était fort simple, il s'est dit : « Puisqu'il s'agit d'égaler les inimitables modèles que nous a légués l'antiquité, je m'en vais me familiariser avec eux le plus possible. » Là-dessus il se mit à contempler les plâtres de la galerie de Copenhague, y passant ses journées entières, se laissant enfermer dans les salles par les huissiers, regardant les statues de tous côtés, étudiant leurs poses et leurs lignes sans jamais dessiner un seul trait, car il était d'avis qu'on doit s'assimiler les formes antiques de façon à les reproduire librement. Ce n'est que rentré chez lui qu'il s'appliquait et s'ingéniait à représenter de mémoire les formes qu'il avait vues ou tâchait d'en inventer d'autres du même

style. Il avait la main si sûre que quelquefois il traçait d'un seul jet tout le contour d'une figure. Après bien des misères et des privations, il parvint à se rendre à Rome, la ville de ses désirs, centre artistique où se rendaient tous les artistes d'alors. Il y composa quelques esquisses rehaussées de couleur, des dessins, des cartons; toutes ces œuvres sont exécutées dans ce style à part qu'il s'était créé, au trait naïf et robuste, moins gracieux et moins sentimental que celui de Mengs, mais tout aussi conventionnel; car Carstens n'a pas étudié impunément la statuaire antique : il y a perdu le don d'individualiser et l'amour de la couleur. Aussi presque toutes les figures de ses compositions sont-elles dépourvues de caractère; on y reconnaît les types abstraits et universels de la sculpture grecque.

Mais, comme Carstens était un homme de génie, il a réussi, en dépit de l'étroitesse de sa formule artistique, à créer des œuvres durables, autrement saisissantes que celle de Raphaël Mengs. C'est une bien caractéristique apparition que celle de Carstens, de cet artiste qui n'est pas parvenu à achever de vrais tableaux, qui n'a modelé que deux ou trois figures, qui n'est ni sculpteur ni peintre, et qui a employé toute sa vie, au milieu des plus grandes privations, à chercher des lignes parfaites, à composer des groupes classiques

pour donner une forme aux rêves poétiques que lui suggéraient Homère, Dante ou Ossian.

Un autre représentant, le plus célèbre peut-être de la tendance pseudo-classique, c'est certainement Thorwaldsen, le sculpteur danois. Ses œuvres sont connues de tout le monde. Chacun en a admiré la grâce noble et douce et parfois la grandeur, bien qu'en définitive Thorwaldsen soit plutôt le sculpteur des sentiments modestes, des vertus bourgeoises, que des grandes émotions ; il y a dans ses bas-reliefs, surtout dans ses médaillons *des Saisons,* une félicité sereine, une tranquillité d'âme, une bonhomie naïve qui ont charmé les contemporains, qui nous charment encore et qui sont un des caractères de son tempérament germanique.

En Italie, le pseudo-classicisme a trouvé en Canova un interprète qui a eu son moment de gloire. Cet artiste était doué d'une âme un peu féminine, comprenant mieux la grâce que la force. Il a dérobé à la sculpture antique quelques-unes de ses lignes les plus harmonieuses, non pour exprimer un idéal patriarcal à la façon de Thorwaldsen, mais pour célébrer les élégances provocantes et les grâces séductrices de la beauté féminine. Toutes ses Vénus portent un cachet de coquetterie sentimentale qui nous paraît un peu fade aujourd'hui et à travers laquelle nous avons bien de la peine à reconnaître l'innocente nudité des déesses

antiques. Si j'ai mentionné ces deux sculpteurs, c'est que je voulais montrer que les formes classiques ont régné universellement, tout en s'accommodant, il est vrai, aux tempéraments divers des artistes.

Parmi les rares peintres allemands de cette époque, nous n'avons jusqu'ici trouvé digne de porter ce nom que Raphaël Mengs, un talent de second ordre, qui n'est pas arrivé au génie à force de patience, comme Buffon, son contemporain. Il est juste d'en citer quelques autres, Antoine Koch, par exemple, qui fut un élève du dessinateur Carstens, et qui ne manque pas d'originalité. Tandis que son maître s'inspirait surtout des poètes anciens, il chercha ses sujets dans Shakespeare, Ossian et Dante. Il y a déjà une pointe de romantisme dans ce choix, nous allons en trouver une autre dans sa manière. D'abord il préfère le trait vigoureux et expressif à la noblesse sempiternelle, ce que Carstens aurait considéré comme un crime de lèse-beauté. Mais la principale originalité de Koch apparaît dans sa façon de concevoir et de peindre le paysage. Ce genre, qui n'a atteint sa perfection que de nos jours, consistait alors à reproduire ou à inventer *des vues* d'ensemble composées sur un patron donné et peintes sèchement, correctement, proprement, sans aucune espèce d'inspiration. Koch se mit à réagir contre cet affadissement du paysage et il posa ce principe que le paysage doit toujours être

caractéristique. L'artiste créateur, pensait-il, a des droits sur les formes des montagnes, des arbres et des nuées, aussi bien que sur celles du corps humain, et il a pour devoir de les grouper, de les trier et de les arranger pour qu'elles soient significatives. De là, sa manière. Pour s'en faire une idée, il suffit de jeter un coup d'œil sur son tableau *Macbeth s'entretenant avec les sorcières*. La scène est transportée au bord de la mer; des vagues aux énormes volutes s'élancent contre des falaises déchirées, avec des contorsions de serpents, et bavent l'écume comme des monstres. On voit au large un vaisseau qui sombre, la poupe en l'air, et dans le ciel de lourdes nuées que roule l'ouragan et et que sillonne l'éclair. Sur la rive, des arbres aux troncs noueux se tordent sous la rafale, les branches tournées à contre-mer. De cette forêt sinistre sortent deux cavaliers : Macbeth et son écuyer. Ils s'avancent vers l'océan soulevé, au bord de la crique sauvage. Leurs habits flottent au vent; les chevaux se cabrent d'horreur et les crinières se hérissent. Les sorcières surgissent sur la plage, accourues de la mer comme si elles avaient été enfantées au sein des flots et de la tempête; enveloppées toutes trois dans une draperie qui fait voile autour de leurs têtes, elles se précipitent vers les guerriers à grands pas, les cheveux épars et les bras tendus. C'est de cette manière que le peintre a tenté de créer des rapports expressifs entre les an-

goisses orageuses de l'âme et les perturbations tragiques de la nature. Tout dans celle-ci doit aider à exprimer et à symboliser ce qui se passe dans celle-là, et il faut avouer que Koch, doué d'une fantaisie ingénieuse, y a réussi quelquefois. Dans ce travail d'arrangement, le peintre s'applique de son propre aveu à ne rendre que ce qui est essentiel dans la nature, en négligeant tout ce qui est accessoire afin de lui « donner du style ». Par ce côté-là de son talent, il se rapproche de la tradition classique et de Carstens, auquel il est d'ailleurs toujours resté fidèle pour le groupement des figures. Les sorcières, par exemple, dans le tableau que je viens de citer, ont des poses tout à fait sculpturales, si mouvementées qu'elles soient. Elles ont des allures d'Erinyes en fureur, et je ne serais pas étonné que Koch, pour les composer, se fût inspiré de quelque bas-relief antique.

Koch a eu deux élèves distingués : Bonaventura Genelli et Ludwig Preller. Le premier est un dessinateur à la Carstens, qui, dans ses illustrations d'Homère, s'est contenté de tracer des contours aux lignes pures ; le second se rapproche davantage de Koch ; il a composé une série d'images colorées, *les Paysages de l'Odyssée*, où il se montre, avec une observation plus rigoureuse du monde extérieur, un disciple fidèle aux préceptes de son maître, car il a tâché comme celui-ci de faire participer la nature elle-même aux

différentes scènes joyeuses ou tristes qu'elle est chargée d'encadrer.

Ces artistes comptent encore parmi les classiques, mais il y a dans leur manière d'interpréter le paysage quelque chose de romantique qui annonce la nouvelle école, dont il me reste à esquisser le rôle.

Winkelmann, avons-nous vu, a été l'initiateur de la tendance classique que nous venons de caractériser. Frédéric Schlegel, lui, deviendra le promoteur de la peinture romantique. C'est sous son influence que Wackenroder rédigea avec Tieck, qui le publia, le programme de la jeune école : les *Fantaisies sur l'art* et les *Confessions intimes d'un moine amateur de beaux-arts* devinrent le bréviaire des jeunes artistes et remplacèrent les *Pensées sur l'imitation des anciens* publiées naguère par Winkelmann.

Ces nouveaux traités affirment des vérités à la Palisse, mais qui alors n'étaient pas sans à propos. Ils insistent par exemple beaucoup sur la nécessité de l'inspiration, sans laquelle nulle œuvre d'art n'est possible. Cela n'était pas de trop à un moment où les académies enseignaient l'art comme un métier, réglementaient le dessin et la couleur, prescrivaient les sujets et la composition, se contentaient de munir les étudiants de toutes les recettes nécessaires pour confectionner à la douzaine des toiles sèches, fades, ennuyeuses et sentimentales. Mais où les esthéticiens ro-

mantiques font fausse route, c'est quand ils proclament que l'inspiration est tout et qu'elle peut tout, car il ne suffit pas de rêver un tableau pour savoir le faire ; ils se trompent encore quand ils affirment que toute peinture doit contenir des pensées transcendantes, des mystères insondables, des sentiments quintessenciés, car ils ont par là donné droit de cité dans l'art à toutes les fantasmagories symboliques qui y fleuriront plus tard avec une exubérante confusion. Malgré toutes leurs exagérations erronées, les théories nouvelles ont eu quelques bons effets : elles ont inspiré à la jeune génération, courbée sous le joug de la routine académique, de salutaires révoltes. Les règles mécaniques de la composition furent renversées, les procédés conventionnels abandonnés, les sujets classiques mis à ban. On chercha ses inspirations dans les légendes chrétiennes et la mythologie germanique, avec la belle ambition de créer un art national destiné à détrôner tous les pastiches de la Grèce antique. Quelques artistes s'émancipèrent avec une turbulence si révolutionnaire qu'on les expulsa des académies. Chassés ainsi de leurs écoles, ils vinrent se réfugier à Rome, le centre artistique de l'époque, où Thorwaldsen, Carstens, Koch, Genelli, s'étaient rendus avant eux, quelques-uns pour des raisons analogues aux leurs, plusieurs pour s'y fixer définitivement.

En 1810, une petite escouade d'errants de l'idéal

entreprit du fond de l'Allemagne le voyage de Rome, assez long alors. Ces pèlerins d'un genre nouveau ne passaient pas les Alpes dans le même but que leurs prédécesseurs, pour étudier plus à fond la Rome classique avec ses trésors de statues; ils y venaient avec des pensées plus catholiques et pour étudier la Rome chrétienne, afin de se familiariser avec les maîtres primitifs. Ils formèrent une petite colonie de solitaires voués à la lecture de Dante, des Niebelungen et d'Ossian, installèrent leurs ateliers dans les locaux abandonnés du cloître de saint Isidore, et eurent des cellules pour chambres. Quelques-uns poussèrent le romantisme jusqu'à se convertir à la foi catholique.

Les relations avec l'école précédente ne tardèrent pas à se tendre et les nouveaux venus reçurent de leurs aînés le sobriquet de « Nazaréens ». Les chefs de la nouvelle école sont Julius Schnorr, Overbeck, Veit, et Cornelius jusqu'à un certain point.

Tous ces artistes s'adonnèrent aux pastiches du moyen âge comme leurs prédécesseurs s'étaient adonnés à l'imitation de l'antique. Etudier la nature était contre leurs principes, car ils craignaient que les charmes de la réalité trop exactement rendus ne pussent nuire au sentiment poétique, à l'impression religieuse et sereine à laquelle ils visaient dans leurs peintures. Ils avaient du vague dans l'âme et ils voyaient la

nature extérieure à travers un voile qui leur en cachait les brutalités. Leurs figures sont des silhouettes aux lignes balancées, des saintes et des saints anémiques et doux qui, se détachant sur un fond tranquille sans profondeur, ont des attitudes recueillies comme les personnages d'une *sacra conversatione*. Les physionomies n'ont aucune individualité et les corps paraissent avoir été tous coulés dans le même moule. Les contours sont marqués avec une dureté et une précision comme on ne les rencontre que chez des peintres ne sachant pas manier la couleur. Overbeck était si bon qu'il n'est pas parvenu à donner de la méchanceté à une seule de ces figures; même ses Judas n'ont rien d'atroce.

On voit par cette caractéristique que, malgré quelque divergence dans le choix des sujets, la manière de les traiter est à peu près la même dans les deux camps. Les uns évitaient le naturalisme parce qu'il aurait troublé la belle ordonnance de leurs lignes sculpturales, les autres parce qu'ils y voyaient une profanation de l'art, qui était à leurs yeux un sacerdoce. Les romantiques catholiques poussaient leurs scrupules si loin que, par crainte de la sensualité, ils étaient près de bannir de leurs peintures la beauté physique. Il va sans dire qu'ils évitaient le nu autant que possible.

C'est sous l'influence de ces deux courants classi-

que et romantique, dont l'un remonte à Winkelmann et l'autre à Schlegel, que la peinture allemande s'est développée depuis lors. On retrouve encore aujourd'hui des traces de ces deux tendances chez les différents maîtres.

IX

Le plus grand de tous les artistes allemands du commencement de ce siècle, c'est Cornelius, de Dusseldorf, un génie qui a rêvé de grandes œuvres et qui en a achevé quelques-unes. Les critiques d'outre-Rhin le considèrent, avec raison peut-être, comme le fondateur de l'art allemand moderne. Dès son arrivée à Rome, il s'est mis au-dessus des querelles d'école ; il avait la patriotique ambition de renouveler les traditions du grand art en Allemagne en se rattachant à Dürer, et il y est en quelque sorte parvenu.

C'est en 1819 qu'il revint dans son pays, au moment où l'Allemagne se relevait peu à peu de ses défaites. La date de son retour marque le commencement d'une nouvelle évolution dans l'art germanique. Le roi de Bavière, dévoué aux beaux-arts, nourrissait entre autres grands projets celui de créer un art national. Dès qu'il eut entendu parler de Cornelius, il s'adressa à lui pour le charger de la décoration de la Glyptothèque. L'artiste accepta cet ou-

vrage avec joie, sans se douter qu'il allait être bientôt en butte à toutes sortes de rivalités et de tracasseries. A peine se fut-il mis à l'œuvre qu'il eut maille à partir avec l'architecte du roi, Léo von Klenze, qui prétendait imposer des règles à Cornelius. On comprend que celui-ci, avec l'indépendance du génie qui veut être maître de son œuvre, ne s'y conforma pas toujours. Quelques temps après, grâce à des intrigues malveillantes, Cornelius perdit aussi les faveurs du roi. Les peintures qu'il acheva sont exécutées à la fresque, dont les procédés, tombés dans l'abandon et l'oubli, venaient d'être découverts à nouveau. Prenant pour modèle Raphaël, il tenta de composer comme celui-ci de grands cycles pittoresques destinés à décorer les surfaces murales de la Glyptothèque et de la Pinacothèque. Il s'agissait de représenter, dans une succession de compositions, d'une part la sublime légende de Prométhée et la théogonie grandiose d'Hésiode, et d'autre part l'histoire de la peinture.

Cornelius s'est surtout appliqué à établir, entre les différentes images, des rapports d'idées et des symétries de couleurs qui paraissent souvent factices. Toutes ses œuvres se distinguent d'ailleurs par une force de conception et une abondance d'idées tout-à-fait extraordinaires, mais elles trahissent aussi une habileté de métier insuffisante, une facture gauche et

souvent incorrecte, un coloris indécis et hésitant, des inégalités et des défaillances que n'excusent ni la hardiesse, ni la puissance, ni le grand caractère de certaines figures marquées vraiment au coin du génie. Il est regrettable aussi que les couleurs employées par Cornelius aient été si mauvaises. On peut mesurer leur infériorité chimique à l'état de dégradation où sont la plupart des fresques de Munich, plus détériorées actuellement (le climat y est sans doute pour quelque chose) que celles des maîtres italiens d'il y a quatre siècles.

Mais ce qu'on doit surtout reprocher à toute cette peinture, c'est la prétention exorbitante de représenter avant tout des pensées, comme si un artiste voyait dans la chambre obscure de son cerveau des idées avant d'y voir des formes, comme si la philosophie était la peinture. En contemplant ces œuvres cycliques, on se rappelle le mot de Cornelius lui-même, qui, jeune encore, disait un jour à Rome : « Nous avons la tête pleine de poésie, mais nous ne pouvons rien faire », mot triste, profond et sincère qui rappelle le cri de désespoir de Michel-Ange se plaignant dans un de ses sonnets de ne pouvoir étreindre et dompter l'idéal qui l'obsède.

Ce n'est pas d'ailleurs la seule analogie que l'artiste allemand ait avec le grand maître italien ; il lui ressemble encore, plus que par son génie, par les mécomptes et les tribulations de sa destinée.

La dernière œuvre dont Cornelius fut chargé à Munich, c'est la décoration de l'église Saint-Louis; il était dans le ravissement lorsqu'on lui confia cette tâche. « Voici seize ans, s'écria-t-il, que je porte en moi tout une épopée chrétienne, une divine comédie en peinture, et me voilà enfin sur le point de la mettre au jour ! Quel mortel pourrais-je encore envier ! »

Mais cette œuvre aussi, comme les autres, comme celles de la Glyptothèque et de la Pinacothèque, devint une cause de soucis et de tracas pour le pauvre grand homme. Il espérait d'abord pouvoir décorer toute l'église : le roi se ravisa par crainte des dépenses, et ne livra à l'inspiration de l'artiste, à laquelle il coupa les ailes, que les murailles du chœur et du transept. L'épopée rêvée si grande dut être tronquée. Cornelius travailla néanmoins avec zèle, soutenu par l'espoir d'achever, même dans ces limites étroites, une œuvre encore glorieuse. Mais une humiliation plus sensible que les précédentes l'attendait : le jour où l'on enleva les échafaudages et découvrit les fresques, critiques et quolibets se mirent à pleuvoir dru comme grêle. Il faut dire que plusieurs des reproches formulés étaient légitimes : l'œuvre était manquée. Dans l'histoire de la *Création*, la hiérarchie des Anges, des Trônes et des Dominations parut incompréhensible. Toute cette scolastique ressuscitée ne trouva aucun cré-

dit et n'excita aucun enthousiasme. Le *Jugement dernier* subit les mêmes attaques : trop d'abstractions, trop de philosophisme, pas assez de formes correctes et solides. Le roi sortit de l'église en murmurant : « Cornelius ne sait pas peindre. » Quand l'artiste eut connaissance de cette parole, il quitta Munich, trop fier pour supporter pareil affront.

Frédéric-Guillaume IV l'appela à Berlin ; il s'y rendit l'âme encore pleine d'aigreur et de tristesse. Le roi de Prusse était un homme d'une médiocre intelligence, qui aimait à s'entourer d'artistes et de littérateurs parce que cela était de bon ton et lui donnait l'air d'un Mécène ; il n'avait d'ailleurs pas de grands égards pour les hommes distingués qu'il attirait autour de lui ; il les considérait plutôt comme des valets de chambre d'un ordre supérieur. C'est ainsi que pendant plusieurs années il n'occupa Cornelius, dévoré sans cesse par de vastes projets, que de petits ouvrages insignifiants, le chargeant même de composer des tableaux vivants pour les divertissements de la cour. Le grand artiste se soumettait à toutes ces humiliations en espérant toujours qu'il ne mourrait pas sans avoir l'occasion d'achever une œuvre durable, digne de son génie. Il put même croire pendant quelque temps que le rêve si longtemps caressé allait se réaliser, car le roi, qui venait de décider la construction, au milieu de Berlin, d'une grande

église métropolitaine avec un Campo santo pour les princes de la maison de Prusse, avait déjà chargé Cornelius de la décoration de ce cimetière royal. Mais l'artiste a vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, attendant sans cesse le moment toujours différé où cette grande œuvre serait entreprise. Il mourut que cette illusion le consolait encore, et jusqu'à sa dernière heure il a travaillé avec zèle à ses chers cartons, fortifié par l'espoir qu'un autre plus heureux aurait après lui le devoir de les exécuter.

On sait que tout ce beau projet a été finalement abandonné et qu'il ne sera probablement pas repris. Quant aux études de Cornelius, destinées à décorer les murs d'enceinte du cimetière royal, on peut les voir dans les salles de la galerie nationale de Berlin. Elles forment une illustration grandiose de cette parole de saint Paul : « Le salaire du péché c'est la mort, mais le don de Dieu c'est la vie éternelle en Jésus, le Christ, notre Seigneur », car elles racontent toutes les grandes idées de la dogmatique évangélique, depuis le Paradis perdu à la glorification finale, thème approprié à la destination de l'édifice, et sur lequel l'artiste a fait une série de dessins où se révèle toute la puissance de son génie héroïque, épique et sublime.

Bien que Cornelius ne soit pas parvenu à exécuter cette grande œuvre qui lui tenait au cœur et qui

mieux qu'une autre aurait donné la mesure de ce qu'il pouvait, il mérite néanmoins, pour l'influence qu'il a exercée et comme rénovateur de la grande peinture en Allemagne, une place d'honneur à côté des premiers maîtres de tous les temps.

Génie isolé, rêveur grandiose, Cornelius ne possédait pas suffisamment les procédés de son art pour former des élèves ; au lieu de les guider, il les laissait faire ; il lui est même arrivé d'adopter la manière de certains d'entre eux, qui lui en remontraient. On comprend que dans ces conditions-là il ne soit pas parvenu à fonder une école proprement dite. Mais s'il n'a pas eu de continuateurs immédiats, il a du moins appris à la jeune génération à voir grand et il lui a laissé l'exemple à suivre d'une vie désintéressée, toute consacrée à l'art.

Les académies, celle de Dusseldorf surtout, continuèrent cependant leur enseignement méthodique et routinier, tout en faisant, il est vrai, quelques concessions nécessaires aux progrès artistiques et au goût du temps. La peinture de genre surtout se dévoloppa, ce qui n'empêcha pas toutefois la peinture mystique et sentimentale d'avoir toujours de fervents adeptes tant parmi les artistes qu'au sein du public. Mais on ne la pratiqua plus en grand : on la mit en petits tableaux, ce qui la rendit encore plus fade.

La vie d'école tuait l'individualité en imprimant à

toutes les œuvres un cachet de famille. Les sujets, la composition, le coloris, sont partout les mêmes. On se contente de quelques types abstraits sans cesse vêtus, peints et posés à peu près de la même façon, personnages consacrés par la convention, canonisés par la routine, représentant des rois, des bergers ou des brigands tels qu'on n'en a jamais vu dans aucun temps et dans aucun pays. Toutes ces figures sont en général très correctement mises; on dirait qu'elles sortent de chez le photographe; très proprement colorées et irréprochablement pudiques et bourgeoises. Groupées académiquement, elles forment des tableaux qui distillent l'ennui, où l'on ne trouve ni caractère, ni fraîcheur d'impression, ni aucune trace d'observation vraie et intéressante de la vie. Ce sont des toiles d'atelier. On sent que les artistes vivaient entre eux d'une vie intime et douce, et ne voyaient la nature et la société qu'à travers les fenêtres de l'académie. Aussi toute passion orageuse, emportée, puissante, est-elle bannie de leurs toiles. La gamme des sentiments où ils se meuvent est comme celle des couleurs qu'ils emploient, d'une sérénité mélancolique et terne; ils évitent avec soin tout contraste violent, toute expression trop vive, toute émotion profonde. Ils cherchent à plaire néanmoins et se rabattent sur l'exécution, qui est aussi minutieuse, proprette et monotone que possible. C'est l'époque des romances

plaintives portant sur leur page d'en-tête des jeunes filles de trente ans qui soupirent au clair de lune. Les sentimentalités doucereuses et fades sont à la mode dans la peinture, la musique et la poésie courantes. Les artistes s'inspirent d'ailleurs des poètes, mais au lieu de leur emprunter, ainsi qu'on le fit en France vers la même date, de grandes scènes pathétiques, on se complaît dans la peinture élégiaque, intime, attendrie. C'est le lyrisme de l'idylle bourgeoise qui y prédomine. La *Louise* de Voss, quoique un peu plus ancienne de date, peut en donner une idée.

S'il fallait citer des noms et des œuvres à l'appui de cette caractéristique, je renverrais aux tableaux de Schadow, de Karl Sohn, de Christian Kœhler, d'Edouard Bendemann. Mais le représentant de la peinture de genre la plus insipide, sans esprit, sans humour, sans finesse, c'est Peter Hasenclever. Ce peintre s'est mis à reproduire avec une conscience de photographe la vie bourgeoise des petites villes : les politiciens, les connaisseurs de vins, les habitués de cafés. Tous ces types ont eu du succès, malgré la platitude de l'invention, la sécheresse du coloris et la banalité insignifiante des physionomies.

On devine tout de suite, quand on contemple ces tableaux, les rapports de l'offre et de la demande. Les petits bourgeois devenus rentiers désiraient décorer leurs salons en beau grenat de quelques toiles pas

trop chères qui leur raconteraient des scènes familières de la vie de tous les jours. Qu'auraient-ils fait des chevaliers, des damoiselles, des pâtres et des bergères du romantisme traditionnel ? Pouvaient-ils davantage s'intéresser à la mythologie romaine, grecque, germanique ou autre ? ou aux Laures et aux Béatrices des peintres élégiaques ? Assurément non. Ils auraient eu trop de peine à expliquer tout cela à leurs amis. Le peuple et la vie du peuple qui les entourait les touchaient de bien plus près et leur étaient plus compréhensibles. Voilà comment naquit la peinture de genre qui, en s'élargissant par degré, porta un rude coup à la grande peinture.

Mais toutes ces innovations n'empêchèrent pas les tendances classiques de prévaloir encore ; elles apparaissent surtout lorsque les peintres essaient de composer des scènes un peu plus grandes. Les tableaux reproduisant la vie populaire de l'Italie deviennent le genre à la mode. Cela s'explique, car il y a dans les moindres figures de ce peuple des grâces classiques qui devaient convenir tout particulièrement au goût des artistes d'alors. Léopold Robert est la plus brillante expression de cette peinture ; fidèle à la tradition et disciple de David, il transporta comme Schatz, comme Vernet, comme Heinrich Bürkel, les règles académiques du balancement des lignes dans la peinture de genre. On pourrait dire de lui qu'il est le classique

du genre, car il s'en est toujours tenu à l'unité classique qui résulte de la forme pyramidale de la composition dont il ne s'est guère écarté qu'une seule fois.

Quant à la grande peinture, représentée encore par Cornelius et quelques survivants de sa génération, elle se transforma à son tour. Le premier enthousiasme mystique pour les idéalités abstraites étant passé et satisfait, on retomba du ciel sur la terre. Au lieu de peindre de grandes idées, on se mit à peindre de grands faits. Ainsi naquit la peinture d'histoire.

L'idéal qu'on rêve dès avant 1850, en fait de grande peinture en Allemagne, n'est plus la fresque monumentale surchargée de pensées transcendantes, c'est plutôt une peinture de chevalet, largement conçue, peinte avec soin, ressuscitant une scène du passé d'une façon aussi vivante, aussi naturelle, aussi pleine d'effet que possible, et de plus exécutée avec toutes les recherches et toutes les curiosités d'un réalisme rétrospectif.

Mais lorsqu'on conçut ce nouvel idéal, l'influence de l'académie était encore trop puissante pour qu'on arrivât de sitôt à le réaliser. Ajoutons en outre que les artistes ne possédaient pas des moyens techniques assez perfectionnés pour exécuter ce programme.

Il fallut qu'une impulsion leur vînt du dehors. J'ai indiqué plus haut que cette impulsion est partie de Belgique. Deux artistes belges, en effet, Gallait et

Biéfve, venaient d'achever deux tableaux, mis au second rang aujourd'hui, mais qui alors furent une innovation très remarquable : l'*Abdication de Charles-Quint* et *le Compromis de la noblesse des Pays-Bas pour l'abolition de l'inquisition*. Ces toiles firent de compagnie le tour des villes de l'Allemagne et apparurent aux artistes comme une révélation. Pour la première fois depuis bien longtemps, on voyait des scènes animées, des groupes expressifs, des figures caractéristiques, des poses naturelles, des gestes vivants; pour la première fois aussi on voyait des costumes exacts, fidèlement rendus, dont on pouvait dire : celui-ci est de velours, celui-là de laine, et cet autre de soie. On comprit dès lors que les draperies classiques, d'une étoffe indéfinissable, pouvaient bien convenir aux figures abstraites de la peinture idéologique, mais point aux personnages de l'histoire et de la réalité. On laissa donc les vêtements de convention aux allégories et aux figures célestes, qui ne sauraient pas d'ailleurs en porter de plus matériels.

Mais ce qui manquait aux toiles de Gallait et de Biéfve, c'est le caractère personnel. Elles sont une reproduction objective de la réalité historique sans inspiration, sans rien qui trahisse le tempérament de l'artiste. C'est par ce côté que ces tableaux se distinguent surtout des œuvres françaises contemporaines dont ils ont pourtant subi l'influence; car

dans les compositions de Delacroix, de Delaroche, de Decamps, on sent derrière les scènes et les personnages représentés l'âme créatrice du peintre qui donne à tout ce qu'il touche le sceau de son originalité. Ce qu'on appelle vulgairement le style n'est pas autre chose, après tout, que cette empreinte du génie qu'une œuvre porte sur elle ; car, en peinture comme en littérature, on peut appliquer le mot de Buffon: « Le style c'est l'homme. » Or, le reproche qu'on peut adresser aux deux peintres belges que je viens de nommer, c'est de manquer de cette note individuelle qui constitue le style.

Mais quels que soient leurs mérites, les toiles de Gallait et de Biéfve répandirent en Allemagne l'idée que pour apprendre à manier la brosse et les couleurs, il fallait aller en Belgique ou en France, et, depuis ce jour, fort peu d'artistes allemands ont failli à l'usage de faire un stage à Paris.

A Munich même, où l'influence du dehors s'est moins fait sentir qu'ailleurs, l'école de peinture a été entraînée dans le mouvement artistique général. Cornelius n'y avait d'ailleurs pas laissé de continuateurs immédiats, car Kaulbach, qui y était considéré comme l'héritier naturel du maître, a précisément été l'artiste qui a fait accomplir à la grande peinture son évolution vers le réalisme. Il est un homme de transition : il représente le passage du genre abstrait, méta-

physique, symbolique et souvent grandiose de Cornelius au genre plus réaliste des peintres d'histoire modernes. Avec lui on passe, comme je l'ai dit, de la peinture des grandes idées à celle des grands faits. Ses œuvres ne représentent pas des mythes théologiques ou théogoniques comme celles de Cornelius, elles sont censées figurer les plus grands événements des annales humaines.

Telles sont, par exemple, les grandes fresques du musée de Berlin, qui sont chargées de représenter une histoire de la civilisation en six tableaux. Exécutées par Kaulbach, à différentes époques de sa vie, depuis 1834 à 1863, elles offrent un curieux mélange d'idéalisme romantique et de réalisme moderne. L'action se passe à la fois dans le ciel et sur la terre : en haut, sont groupés en cercle les anges, les âmes, les allégories ; en bas, les héros, les hommes, les villes. Il va sans dire que le symbolisme joue encore un grand rôle dans ces peintures, mais c'est justement dans ce domaine des abstractions que se montre la faiblesse de Kaulbach. D'une nature bien différente de celle de Cornelius, moins épris du grand que des grâces et des élégances sensuelles, il lui manquait surtout la foi naïve de l'imagination au monde de la fantaisie. Les groupes allégoriques et les anges ailés qu'il invente ont une grâce terrestre et une coquetterie provocante qui ne convient guère aux idées aus-

tères qu'ils sont chargés de figurer. L'artiste, en les peignant, a pensé bien plus à nous plaire, à charmer notre œil, qu'à émouvoir notre âme par la contemplation d'un spectacle grandiose ; on voit très bien qu'il les a peints de pratique, avec une rare dextérité, mais sans nulle conviction et avec une prédilection marquée pour les élégances mondaines et sentimentales.

Kaulbach est beaucoup plus à l'aise et dans son rôle quand il redescend des sphères célestes sur la terre, et si ses anges ont l'apparence de ballerines suspendues à des fils et balancées dans l'air le long d'une courbe méthodiquement reproduite, ses femmes et ses hommes ont quelquefois du caractère et même de la grandeur.

Mais en contemplant les fresques de Kaulbach avec quelque attention, on découvrira bientôt ce qu'il y a de factice et d'incomplet dans le talent de cet artiste ; en voyant partout se reproduire les mêmes figures, les mêmes plis, les mêmes poses, on reconnaîtra qu'en définitive Kaulbach n'est qu'un virtuose, maître de tous les procédés académiques, habile au métier, correct dessinateur, honnête coloriste, mais rien de plus. Pauvre d'invention, sans grandeur d'âme malgré les dimensions de ses toiles, il lui manque surtout cette émotion communicative et cette originalité puissante qui vous saisissent devant les moindres esquisses

de Cornelius, si incorrectes et bizarres soient-elles. Comme je l'ai dit, les œuvres de Kaulbach sont un compromis timide de formes classiques, d'idées romantiques et de tendances réalistes.

L'évolution vers le réalisme, sensible déjà dans la manière dont Kaulbach conçoit l'histoire, le sera davantage encore chez les artistes qui s'adonneront à ce genre après lui; on poussera la recherche du vrai si loin, que la peinture d'histoire ne sera plus guère qu'une peinture de genre supérieure. Le représentant de la peinture historique pure et simple, mais conçue d'une façon large, c'est K.-F. Lessing, avec ses tableaux de la réformation.

Au commencement de ce siècle, quand on voulait, par exemple, représenter une scène de l'histoire ancienne, on prenait pour modèle des statues antiques et tous les personnages du tableau, par la noblesse de leur pose, de leur physionomie et de leur draperie, apparaissaient comme des héros avec de grands airs de théâtre classique, élevés sur des cothurnes au-dessus des réalités terrestres. Aujourd'hui, c'est tout le contraire qui a lieu; c'est la réalité qu'on cherche à reproduire, et pour la rendre plus exactement, les artistes étudieront moins les statues que les hommes et les paysages du midi; puis, avec le secours des historiens anciens et des monuments conservés, ils tâcheront de reconstruire une image aussi réaliste

que possible des temps passés. Cette même méthode est appliquée dans tous les domaines de la peinture. Elle commence à transformer la peinture religieuse elle-même, et je connais tel et tel Christ d'aujourd'hui qui a plus d'analogie avec un cheik arabe ou un paysan de Syrie qu'avec la figure de la tradition. Il faut dire toutefois qu'en Allemagne les principes réalistes et naturalistes n'ont jamais été poussés aussi loin qu'en France sous l'influence de Couture et de ses successeurs. Bien que la peinture de genre allemande se soit débarrassée de plus en plus des langes académiques, la convention y règne encore beaucoup. Il y a bien des artistes retardataires qui en sont encore aux bergers et aux bergères de Florian.

Une peinture très à la mode aujourd'hui et qui est d'invention moderne, c'est celle qu'on pourrait appeler la peinture de genre historique. On n'y représente pas quelque grand fait de l'histoire, mais la vie privée des Egyptiens, des Grecs, des Gaulois, des peuples d'autrefois, plus rarement la vie bourgeoise ou seigneuriale du moyen âge ou de la Renaissance.

D'une façon générale, on peut dire que depuis le commencement du siècle trois formules artistiques et littéraires se sont succédé. D'abord on traitait les sujets d'une façon noble, avec grandeur et mesure : voilà le règne du pseudo-classicisme, des allures solennelles et des formes sculpturales. Ensuite on ima-

gina des sujets sublimes et fantastiques : voilà le règne du romantisme, de l'idéalisme catholique et des pastiches du moyen âge; enfin, on prend les choses dans leur réalité caractéristique et vivante : c'est le règne du naturalisme, de la copie expressive de la nature.

Il suffit de comparer un récit épique de Victor Hugo, le plus brillant représentant de la formule romantique, avec un récit épique de François Coppée, un des créateurs du poème moderne, pour sentir la différence qui existe entre la manière romantique et la manière réaliste. Le premier est rempli de toutes sortes d'inventions merveilleuses et fantasmagoriques; le second, même dans les sujets du moyen âge, évite autant que possible tout élément miraculeux. Les personnages de l'un sont des héros aux formes démesurées, taillés dans l'infini; les personnages de l'autre sont des hommes aux caractères vrais transportés de la vie réelle dans les sphères de l'art.

J'ai montré que sous l'influence toujours plus prépondérante du réalisme, tous les différents genres de la peinture se sont modifiés. On tend à expulser de l'art, comme des lettres, tout élément surnaturel, toute méthaphysique transcendante, toute mythologie de convention. Le grand mouvement vers l'étude plus approfondie de la nature et de la société a eu l'immense avantage de dégager les artistes de la routine

des écoles, de leur rompre la main aux procédés de l'art et de donner libre essor à leur individualité. Ce qu'on appelle la grande peinture n'est pas morte pour cela ; elle n'a fait que se transformer et il s'est produit déjà au sein des écoles réalistes des œuvres qui, pour être d'un autre caractère, n'en sont pas moins puissantes que celles des grandes écoles précédentes.

Actuellement, aucun maître et aucune école ne donnent absolument le ton. Les liens de la tradition se sont relâchés ou rompus. Les peintres allemands voyagent beaucoup et subissent toutes sortes d'influences. De là leur manière, qui n'est plus exclusivement celle de tel maître ou de telle académie reconnue, mais qui résulte plutôt d'un compromis de plusieurs manières. Beaucoup d'entre eux ont fréquenté les ateliers de Paris et sont allés chercher en France une habileté technique, une facture large et facile qu'ils ne pouvaient acquérir en Allemagne. Ajoutons à cela que les expositions universelles, en créant des rivalités entre les artistes de toutes les nations, ont beaucoup contribué à perfectionner et à élever le niveau des procédés de l'art.

Aussi le moindre talent d'aujourd'hui en sait-il plus long et connaît-il mieux son métier que bien des peintres distingués des écoles allemandes précédentes.

Les expositions universelles ont eu un autre effet encore : elles ont imprimé à l'art, ce qui à mon avis

est regrettable, un cachet cosmopolite qui tend à s'accentuer de plus en plus. Une certaine uniformité est devenue nécessaire, car, pour plaire au public international qui vient contempler leurs œuvres, les artistes se voient obligés de sacrifier quelques-unes des particularités artistiques de leur race, afin de se faire tout à tous; ce n'est qu'à ce prix qu'un succès à l'exposition est possible et que l'on peut obtenir cette première médaille d'or, but suprême de tant d'ambitions. Mais si évidentes que soient les concessions faites à un art européen commun, le tempérament national des artistes se trahit toujours par quelques caractères où l'on reconnaît le naturel de la race. Jamais on ne pourra confondre une œuvre allemande et une œuvre française, et il n'est pas à craindre encore que l'art prenne chez les différents peuples de l'Occident le même aspect banal que la mode. Est-il d'ailleurs exact que, même avec la coupe égalitaire du pantalon et de l'habit noir, le gommeux de Paris soit absolument identique à celui de Florence ou de Berlin? Je ne le crois pas: il est certaine manière de nouer une cravate, de porter la chevelure et de friser la moustache qui les distingueront toujours l'un de l'autre.

A défaut d'écoles qui s'imposent, il y a des partis où se groupent les adeptes des diverses tendances. Certains artistes, sans s'inféoder à des systèmes, en subissent pourtant les influences, et, pour être isolés,

n'en peuvent pas moins être rangés dans tel ou tel camp particulier. D'autres personnalités enfin se tiennent complètement à l'écart, cherchent des voies nouvelles, s'affirment avec leurs préférences, leurs fantaisies et leurs bizarreries originales. Mais une chose est commune à tous ces talents multiples : qu'ils soient indépendants ou ralliés à une même formule, ils ont tous la main très habile et tous ils tâchent de se surpasser les uns les autres en rivalisant de virtuosité et d'audace. C'est à qui emportera les hommages du public par une exécution plus fidèle, un coloris plus éclatant, des conceptions plus recherchées ou plus individuelles. Ceux-ci frappent par des compositions à grand orchestre, peintes dans une gamme tapageuse, dans lesquelles le velours et la soie sont prodigués avec un luxe vénitien ; ceux-là tâchent de renouveler la peinture religieuse en lui faisant subir une évolution vers le réalisme ; d'autres enfin se plaisent dans la représentation des nudités voluptueuses et des élégances de la vie. Jamais autant de talents disséminés n'ont formé un mouvement artistique si complet, si abondant, si divers. Il y en a pour tous les goûts. Et si l'on peut reprocher aux peintres comme aux poètes modernes, de manquer d'essor et de grandeur, de se soucier davantage du rendu et du fini que du sujet et de la conception, on ne peut leur refuser d'être plus habiles, plus produc-

tifs et plus variés en somme que leurs prédécesseurs du commencement de ce siècle.

J'ai montré dans les chapitres précédents la voie que Makart a prise au milieu des nombreuses tendances modernes, et j'ai dit que, poussé par son naturel et favorisé par les circonstances, il est devenu un des coryphées de ce groupe de peintres allemands épris du joyeux épanouissement de la vie corporelle et mondaine.

Mais Makart a beau être un artiste original, il ne relève pas uniquement de lui-même; il a eu des maîtres, il a obéi à des influences, il a été entraîné par des exemples, et, comme les plus grands peintres, il a sa généalogie artistique. Ses œuvres, d'un coloris si intense, d'un relief si vigoureux, d'un modelé si vivant, ne ressemblent guère à celles de Kaulbach, et c'est pourtant de ces dernières qu'elles procèdent, si on veut leur assigner une place dans le développement de la peinture moderne. Porté par son tempérament à la représentation des délices et des charmes de la beauté féminine, Makart n'est pas un idéaliste, ne rêvant qu'abstractions philosophiques et nourrissant son imagination de quintessences métaphysiques. C'est un peintre qui recherche les beaux modèles florissants de vie et de santé. C'est pourquoi il apparaît dans l'histoire de la peinture comme le continuateur d'une tendance déjà sensible dans certaines œuvres de Kaulbach.

Déjà chez Kaulbach, en effet, nous avons trouvé une veine de réalisme et de curiosité sensuelle. Makart apparaît précisément dans l'évolution artistique comme le continuateur de ce côté de la manière de Kaulbach et s'il ne se rattache pas à ce dernier par une imitation directe et voulue, il procède en tout cas de lui par la voie qu'il a choisie; car il semble avoir développé d'une façon brillante et originale, avec les ressources d'une palette plus riche et d'une facture plus large, ce que les figures de femmes peintes par Kaulbach contenaient déjà en germe de grâces séduisantes et d'élégances voluptueuses. Telle me paraît être la tradition du sein de laquelle la tendance nouvelle est sortie.

A l'avantage d'avoir trouvé un chemin préparé par Kaulbach, ajoutez celui d'avoir eu pour maître Carl Piloty, un artiste habile au métier et sans lequel Makart n'aurait probablement pas acquis les moyens de réaliser son idéal. Ce n'est pas tout. Du moment où les peintres revinrent à la couleur et aux joies de l'existence, ils se mirent à l'étude des Vénitiens, ces inimitables coloristes, ces peintres du poëme de la vie sensuelle, qui ont su mettre de la beauté dans la jouissance et une grâce virile dans la volupté. Déjà Karl Rahl et Anselme Feuerbach en avaient donné l'exemple; Makart le suivit avec plusieurs autres artistes viennois.

Tous ces peintres autrichiens et hongrois (auxquels se sont joints quelques Polonais) Mateiko, Czermak, Munkaczy, Siemiradsky, Makart, forment un groupe à part et se rattachent pour le faire plutôt aux écoles françaises qu'aux traditions allemandes. Ce sont tous des coloristes très habiles, toujours à la recherche d'effets éclatants et inattendus. Quelques-uns d'entre eux se sont adonnés à la peinture d'histoire, en ayant soin de choisir des scènes qui se prêtent à l'étalage des costumes, ou des situations capables d'émouvoir plutôt les sens que l'âme, par la représentation des souffrances ou des plaisirs de la chair : l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers,* la *Prédication de Skarga à la Diète de Varsovie,* l'*Incendie de Néron,* où l'on voit les chrétiens enduits de résine flamber comme des torches vivantes, sont autant de toiles conçues et exécutées selon ce programme. D'autres parmi eux se complaisent dans la peinture des jouissances élégantes de la vie antique ou de la Renaissance. Les scènes les plus voluptueuses : un banquet grec avec des hétaïres, des Romains de la décadence regardant danser une esclave, un souper de courtisanes vénitiennes, sont les sujets qu'ils préfèrent, et la manière dont ils les traitent est souvent très remarquable. Toutes ces orgies païennes prennent sous leur pinceau des airs de fêtes distinguées et somptueuses, rehaussées d'une pointe d'esprit et d'élégance aristocratique. Ce ne sont pas des

kermesses hollandaises où les truands saisissent les ribaudes à bras le corps. Les splendeurs du coloris, les gaîtés de la lumière, la magnificence des architectures, les beautés du paysage, l'éclat des étoffes, le scintillement des bijoux, tout ce qui peut embellir une vie de plaisirs, y sont associés. Telles sont, pour me borner à ces exemples, la *Mort de l'Arétin,* de Feuerbach, la *Danse aux épées* de Siemiradsky, et la *Cléopâtre* de Makart.

Mais les œuvres d'un peintre ne sont pas seulement déterminées par le moment de l'évolution artistique où elles se produisent; elles sont aussi conditionnées par le milieu où elles sont nées. Ce milieu a été très favorable au tempérament de Makart; on sent que Vienne, la ville où l'on s'amuse le plus après Paris, n'a pas été pour rien dans les toiles du maître. La vie de fêtes et de jouissances mondaines qui a créé cette atmosphère amollie, parfumée et voluptueuse où sont nées les valses de Strauss et certaines poésies de Lenau, a dû être favorable à la *Cléopâtre,* aux *Cinq Sens* et à l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*. Le public de la capitale autrichienne a d'ailleurs montré, par l'enthousiasme avec lequel il a accueilli ces différentes œuvres, qu'il trouvait en elles l'expression de ses goûts et de ses prédilections. Hors de leur milieu, le succès de ces toiles n'a pas été aussi retentissant, et Berlin, Paris, Bruxelles et les autres grandes villes de l'Europe leur ont fait un accueil plus froid.

Les éloges qu'on leur a prodigués en Autriche se sont traduits, pour Makart, en témoignage d'estime de toute sorte : il est devenu la coqueluche du beau monde viennois; l'aristocratie et surtout le high-life financier se l'arrachent et le choient comme un enfant gâté de la fortune; chacun brigue l'honneur d'assister aux splendides fêtes qu'il donne.

En résumé on peut dire que, sans l'évolution de la peinture à laquelle il se rattache et sans Kaulbach dont il procède indirectement; que sans Carl Piloty dont il a été l'élève et sans les Vénitiens qui l'ont inspiré; que sans l'influence de la France qu'il a plus ou moins subie et de la grande ville dont la vie mondaine et élégante a favorisé l'épanouissement de son talent; que sans toutes ces circonstances combinées et agissant diversement, Makart n'aurait pas achevé les œuvres que nons avons examinées et qu'il ne leur aurait pas donné les caractères particuliers que nous avons vus.

Mais le temps et le milieu ne sont pas tout dans la production artistique; reste à faire la part de l individualité de l'artiste. Quelles qualités nouvelles Makart a-t-il apportées à la peinture allemande? De quoi l'a-t-il enrichie? Il est difficile de répondre à cette question d'une façon équitable et définitive. Mais à la juger d'après les œuvres que l'artiste a créées jusqu'à présent, on peut, sans témérité, affirmer qu'il

est le premier grand coloriste qu'ait produit sa race. Ce n'est pas l'harmonie pure des lignes qu'il recherche, c'est une symphonie éclatante de couleurs. Voilà l'idéal, tout aussi légitime que celui des classiques, auquel il subordonne toute la composition. Il combine des taches, comme les autres combinaient des lignes.

On voit d'ici les conséquences de ce système : Un coloris aussi chaud que celui de Makart ne pouvait guère convenir aux abstractions idéologiques. Aussi Makart a-t-il laissé ces dernières à l'ancienne école, mais il s'est jeté dans l'extrême opposé. A force de peindre la chair, la couleur, la vie, on finit par devenir exclusif et ennuyeux ; on perd de vue qu'il y a autre chose en l'homme que la joie des yeux et les plaisirs des sens ; on oublie qu'il y a tout le monde des pensées qui agitent le cœur et l'esprit et dont le grand art, même chez les Vénitiens et les Flamands, a toujours tenu compte. C'est ce que Makart n'a pas assez fait jusqu'ici. Que d'autres aient du sentiment, de l'esprit, de l'émotion et dressent de grandes figures qui font rêver et penser ; il se contente, lui, de la beauté extérieure, des belles formes du corps et des riches costumes. Cet exclusivisme indique la limite de son talent.

Certes, l'épanouissement de la vie corporelle au sein d'un luxe raffiné, sous les rayons éclatants du

soleil, au milieu des magnificences d'une fête, n'est pas un sujet indigne d'un artiste, mais il y a manière et manière de le traiter. Ce que je reproche à Makart, c'est de n'offrir à notre admiration qu'un éblouissant étalage d'étoffes splendides et de belles chairs nues, sans jamais y mêler une de ces physionomies significatives et frappantes où l'artiste a serré la réalité d'assez près pour que l'illusion nous saisisse, et l'a transformée assez profondément pour en faire une de ces créations supérieures enfantées par l'art, qui se gravent dans la mémoire à première vue, comme une strophe de poète bien faite à première lecture. La plupart des têtes de Makart ont en effet des expressions bien fades, je veux dire qu'elles n'en ont aucune. Ce sont des têtes à cervelle creuse qui ne pensent ni ne sentent et qui semblent privées complètement de ce sceau de la pensée qui distingue l'homme de la bête. Plusieurs des figures peintes par Makart n'offrent en effet à nos regards que l'animal humain, satisfait de vivre, se laissant vivre, sans manifester ni joie, ni tristesse, ni intelligence, comme s'il était à peine sorti de la vie instinctive. Il ne faut pas croire que l'éclat des costumes, l'habileté de la mise en scène et les splendeurs du coloris puissent dissimuler et faire oublier cette absence d'âme et cette nullité d'expression. Aussi, après avoir contemplé pendant quelque temps les lumineuses toiles de Makart, qui vous ont étonné

et ravi, il fait bon regarder une sévère gravure d'Albert Dürer ou de Holbein, qui vous fasse rêver et penser.

Mais ne préjugeons pas l'avenir. Makart est encore dans la fleur de l'âge; il n'a pas dit son dernier mot et la critique ne saurait dire le sien. Sans doute, un tempérament artistique ne produira jamais que telle œuvre déterminée, comme un arbre ne portera jamais que tel fruit particulier. On peut donc déjà prévoir, d'une manière générale, ce que seront les dernières œuvres de Makart, car le développement d'une âme d'artiste est régi par des lois fatales, sinon connues du moins pressenties. Talents ou génies, les âmes accomplissent une évolution, s'épanouissent avec l'organisme selon des règles fixes, de sorte que leur première œuvre promet et contient déjà en germe leur dernière. Cela est vrai aussi en littérature : le recueil des *Odes et Ballades* de Victor Hugo annonce déjà la seconde série de la *Légende des Siècles;* ce sont deux fleurs de la même plante, deux fleurs rares et superbes, dont l'une n'est encore que le bouton indécis, perçant le calice vert, dont l'autre est déjà la corolle trop épanouie, laissant tomber ses pétales.

Makart, lui, est au milieu de sa carrière, dans la force de l'âge et du talent. Nous avons vu les qualités qu'il possède et celles qui lui manquent. Il accomplira sa destinée artistique, en suivant la voie com-

mencée, en perfectionnant peut-être encore sa manière. Mais s'il lui arrivait un jour, à un de ces moments uniques d'inspiration, alors que le sang bondit dans les veines, que le cerveau est en ébullition, que tout l'organisme de la pensée s'agite et frémit pour enfanter, de créer une œuvre où la force de conception soit à la hauteur de l'habileté technique, cette œuvre mettrait le sceau à la réputation du maître, et placerait Makart dans le ciel de l'art, comme une étoile de second rang, à côté des grands coloristes vénitiens. C'est ce que nous souhaitons, en appelant cette œuvre de tous nos vœux.



LES CINQ SENS

AVERTISSEMENT

La petite étude suivante ne sera tout à fait intelligible que pour ceux de mes lecteurs qui ont vu les CINQ SENS *ou qui en auront sous les yeux une photographie.*



Les Cinq sens ne sont peut-être pas l'œuvre la mieux réussie de Makart; mais ils me paraissent être son œuvre la plus caractéristique, parce qu'ils sont pour ainsi dire le manifeste mis en peinture de toute sa tendance, et, je dirai plus encore, de tout son groupe. On pouvait s'attendre à voir, un jour ou l'autre, se produire une œuvre sur ce sujet. En consacrant une composition aux *Cinq Sens,* les peintres « sensationnistes, » pour leur donner un nom, n'ont fait, sans le vouloir il est vrai, que s'acquitter d'une dette de reconnaissance, que leur élever un monument pour tous les succès qu'ils leur doivent. Le sort a voulu que Makart fût l'ouvrier de ce monument. Un des coryphées de la tendance sensationniste, il était en outre préparé, par ses œuvres passées, à l'achèvement de celle-ci. Les *Cinq Sens* se rattachent en effet à une suite de compositions plus ou moins allégoriques, qui forment une catégorie à part

dans les œuvres du maître viennois, et qu'il convient de distinguer de ses peintures d'histoire, de ses mythologies et de ses tableaux de genre. Il serait intéressant de remonter à la source de cette série de compositions distinctes, de rechercher le fil qui les relie aux traditions de la peinture idéologique, et de suivre enfin, de l'une à l'autre, le développement du talent de Makart dans ce domaine particulier. Il faudrait pour cela considérer successivement les *Petits Amours modernes,* les *Sept Péchés capitaux, Abundantia,* les *Dons de la Mer et de la Terre,* pour arriver enfin aux *Cinq Sens.*

Mais pour faire une pareille étude, qui dépasserait d'ailleurs le cadre de cette notice, il serait nécessaire de revoir ces différentes toiles elles-mêmes. J'y renonce donc pour le moment et me renferme dans les bornes plus étroites de cette esquisse.

Catherine Cornaro recevant les hommages des Vénitiens et l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*, nous ont montré de quelle façon Makart traite les sujets historiques ; l'examen détaillé des *Cinq Sens* va nous faire voir comment il s'y prend, lorsqu'il s'agit d'un sujet allégorique. Cette analyse nous apprendra à connaître mieux encore le talent du maître, et, par les questions diverses qu'elle soulèvera, elle nous servira de prétexte á quelques digressions esthétiques, auxquelles il m'a été difficile d'échapper, en approfondissant mon sujet.

I

Makart, comme je l'ai indiqué, a une propension à la peinture décorative, qu'il entend à merveille et qui convient d'ailleurs à sa facture large et facile. Il a déjà composé plusieurs cycles d'images dont les groupes et les figures, répartis en différents panneaux, forment ensemble une décoration harmonique. Parler de panneaux, c'est dire que ces compositions cycliques ne ressemblent guère à celles de Cornelius ou de Kaulbach. Ce ne sont pas de vastes fresques, déroulant sur les murs d'un portique ou d'une église toute l'histoire d'un dogme ou toutes les scènes d'un mythe, ce sont des peintures de chevalet, conçues sur un plan moins large. Le chœur des allégories ne s'y mêle pas au peuple des hommes ; il est rare de trouver, dans un panneau, plus de trois figures réunies. Destinés à la décoration moins grandiose que somptueuse d'un riche appartement, d'un cabinet d'amateùr ou d'une salle de fête, ces tableaux n'ont rien d'austère ni de sublime. L'emplacement et l'entourage, déterminés d'avance, ont conditionné le choix des

sujets, les dimensions des figures, et, jusqu'à un certain point, la gamme du coloris.

Il est bon de se souvenir de tout cela lorsqu'on examine les *Cinq Sens*.

Les cinq sens sont représentés par cinq jeunes femmes d'une membrure forte et saine, d'une carnation riche et chaude, s'enlevant d'un vigoureux relief sur un fond sombre de verdure orientale. Elles sont placées chacune debout dans un panneau distinct, étroit, ayant à peu près 4 mètres de haut sur 80 centimètres de large ; la proportion entre la hauteur et la largeur est en tout cas de 5 à 1. La disposition est la même pour toutes les cinq toiles : tonalité, pose, parure, fond, varient seuls de l'une à l'autre. Mais ces variations sont exécutées si adroitement que, loin de détruire l'effet d'ensemble, elles le renforcent au contraire.

L'ordonnance générale est en effet très remarquable : symétrique sans ennui, variée sans recherche. Au centre, une figure de face ; à droite et à gauche d'elle, deux figures se faisant pendant, tournées vers celle du milieu ; à chaque extrémité, une figure vue de dos. Le parallélisme est complet, et l'œil contemple avec contentement ces masses lumineuses qui se font contre-poids en se détachant sur des fonds sombres. J'ajoute que les deux dernières figures, chargées d'encadrer toute la composition, ont été très adroitement

grandies, l'une par un enfant qu'elle porte sur l'épaule, l'autre par ses bras qu'elle élève. De cette façon, l'attention n'est pas dispersée. Le regard et l'esprit, sans cesse ramenés au centre, éprouvent, à leur insu peut-être, une impression très réelle d'unité qui les satisfait. Mais, pour saisir l'ensemble de cette œuvre, il faut la contempler à la distance voulue; aussitôt la merveilleuse symphonie du groupe apparaît et la composition forme alors un tout cohérent, dont aucune figure ne pourrait être déplacée ou transposée sans troubler l'effet harmonieux de l'ensemble. Grâce à cette simple, mais très ingénieuse ordonnance, les *Cinq Sens* se trouvent inséparablement liés les uns aux autres et recouvrent, par la magie de l'art, l'unité qu'ils avaient perdue en s'individualisant.

Sans ce groupement, imaginé par le peintre avec un rare bonheur, ces cinq femmes ne seraientpas les *Cinq Sens;* elles formeraient cinq tableaux quelconques représentant de beaux corps nus et rien de plus. On pourrait les isoler et les vendre aux enchères. Assurément, chacune des figures, considérée isolément, pourrait encore représenter *un sens* par sa pose, par ses attributs, par tout le langage allégorique de la peinture; mais *le cycle des cinq sens* n'existerait pas, j'entends l'allégorie une et complète des sensations diverses qui nous mettent, corps et âme, en rapport

avec le monde extérieur. Makart a tenté de résoudre ce problème et il y est parvenu d'une façon si remarquable que, même sans être amateur de peinture allégorique, on est obligé de rendre hommage à l'ingénieuse invention de l'artiste.

En matière d'art, il n'est rien de tel que la sincérité. Qu'on me permette donc ici une confidence. J'ai vu les *Cinq Sens* pour la première fois à Berlin, il y a plus de deux ans, et j'avoue ingénument que je ne me suis pas le moins du monde douté alors de l'existence de ce groupement, que j'admire tant aujourd'hui. Aussi j'écrivais dans mes notes : « Les *Cinq Sens* de Hans Makart, belles études de nu, mais rien de plus. Le peintre avait un ou deux beaux modèles à sa disposition ; il les a fait poser de face, de trois quart et de profil, sans s'inquiéter de l'ensemble ; il faut donc considérer chaque figure isolément, comme un tableau distinct... »

Ce que je tiens à relever et ce qui me servira d'excuse, c'est que ce jugement, aussi injuste qu'erroné, était celui de tous les critiques d'art berlinois ; tous faisaient à Makart le même reproche : manque d'unité. D'où vient cette méprise générale ? Je l'attribue à l'emplacement défavorable qu'on avait accordé aux *Cinq Sens*. Non seulement ils étaient éclairés à contre-jour, mais ils étaient encore exposés dans une salle si étroite qu'on était obligé de les contempler nez à

nez. Il va sans dire que, dans ces conditions-là, il n'était pas question de se faire une idée de l'aspect général de cette œuvre. Ce n'est qu'à Berne, il y a quelques semaines, que j'ai pu la contempler à la distance voulue et découvrir la manière adroite dont les figures sont reliées l'une à l'autre, et je serais très heureux d'être le premier à faire réparation au peintre en lui rendant justice de cet habile arrangement.

Mais ce n'est pas seulement par la pose des figures, c'est encore par la distribution du clair-obscur, la gamme du coloris et la composition des fonds que Makart a su créer d'heureuses concordances entre les différents panneaux. Ces concordances ont été imaginées avec tant d'art que le spectateur pressé ne les aperçoit guère. Content d'éprouver une impression d'unité, il n'en cherche pas les causes diverses et compliquées. Cela est l'affaire des critiques : à eux de décomposer une œuvre pour en expliquer la synthèse.

Plus curieux que le public, les critiques d'art ressemblent, en effet, aux enfants qui démontent leur polichinelle pour voir ce qu'il contient ; ils veulent se rendre compte de ce qu'ils éprouvent et fort souvent il leur arrive, comme aux bambins, d'être déçus, de ne trouver au fond de ce qui les avait tant charmés qu'une peau d'âne, un petit ressort et un peu de poussière. Mais si l'anatomie artistique ne va pas sans

mécomptes, elle est aussi accompagnée parfois de réjouissantes découvertes : des beautés nouvelles, des richesses rares, des réussites étranges et des mystères inattendus, qu'on n'aurait jamais soupçonnés à première vue, surgissent peu à peu dans l'œuvre mieux comprise. Toutes ces révélations multiplient alors dans notre âme la joie admirative pour l'artiste et renforcent cette émotion suprême et particulière que réveille en nous la contemplation du beau.

En examinant avec soin les *Cinq Sens*, on ne manquera pas de faire de semblables trouvailles. On remarquera, par exemple, que, pour concentrer l'attention, l'artiste a répandu une plus abondante lumière sur la figure du centre, de sorte que, formant une masse plus claire, elle ramène les regards vers elle. C'est aussi celle qu'il a le plus parée de bijoux ; les figures voisines en portent beaucoup moins et celles des extrémités en sont presque privées. Une recherche analogue se révèle dans la distribution des ciels : en faisant dans chacun des panneaux la somme des cieux visibles, on observera que le panneau central en offre le plus, que les panneaux symétriques de gauche et de droite en montrent un peu moins et qu'enfin, dans ceux des extrémités, ils disparaissent presque totalement derrière l'assombrissement du feuillage.

On ne saurait donc assez admirer la synthèse supérieure où Makart est parvenu par l'arrangement des

poses, la répartition de la lumière et l'aménagement des fonds. Mais lorsque, de l'étude de l'ensemble, on passera à l'analyse des figures, envisagées une à une, dans ce qu'elles sont chargées de représenter, peut-être n'éprouvera-t-on pas la même satisfaction.

II

La logique m'obligerait, maintenant que j'ai montré le principe qui a présidé à la composition des cinq panneaux, de poursuivre l'application de cette idée maîtresse dans tous les détails de la composition. Mais cela m'entraînerait trop loin et risquerait de devenir ennuyeux. Qu'il me suffise d'avoir dirigé sur ce point les regards du spectateur, qui, averti, pourra continuer lui-même ces recherches.

Aussi vais-je, dans les pages suivantes, après avoir donné cet aperçu sur l'œuvre dans son ensemble, considérer chaque panneau séparément, à commencer par le premier à main gauche du visiteur.

On y voit une jeune femme chastement nue, se présentant de dos, portant sur l'épaule un bébé rose et blanc. Elle sort du bain et gravit les degrés qui mènent d'un bassin à une forêt orientale, pleine d'ombres tièdes et sourdes. Ce fond assombri fait valoir les carnations lumineuses et chaudes du corps.

Tous les détails sont intéressants et vivants. L'eau fraîche de l'étang, un moment remuée et troublée

par la baigneuse, retrouve ses tons d'émeraude en retrouvant sa paix. On aperçoit au bord du cadre les derniers plis d'une petite vague qui se tranquillise, à peine bordée d'une collerette d'écume. La jeune mère s'appuie sur la rampe de l'escalier et tient dans sa main le linge de bain dont elle s'est servie, et les nénuphars blancs dont s'est amusé l'enfant lorsqu'il était dans l'eau. Ces fleurs aquatiques sont rendues à la perfection; on y reconnaît le disciple de Piloty, soucieux du détail. Leurs longues tiges molles et leurs feuilles plus fermes pendent languissamment vers le flot, comme si elles ne le quittaient qu'à regret :

O mon Dieu! dans si peu de chose
Que de grâce et que de beauté!

Quant à la draperie blanche dont les jambes sont encore enveloppées, elle est d'une humidité transparente qui laisse voir le pied et le mollet d'un galbe robuste et fin dont il fait beau suivre le contour.

Un rayon de soleil indiscret, qui pénètre à travers les branches supérieures d'un palmier noueux, poudroie gaîment dans la chevelure ébouriffée et blonde de l'enfant. On dirait une auréole naturelle autour de cette petite tête. Mais il faut, pour jouir de cet effet, contempler le tableau à distance, car, pour peu qu'on approche, on découvre le procédé, l'artifice, le trompe-l'œil dont Makart use beaucoup et avec une

adresse rare. Nous en avons ici un remarquable exemple. Vous croyez devoir un effet lumineux, qui vous ravit, à des coups de brosse très habiles, et, quand vous y regardez de plus près, vous ne voyez rien que la toile brute, sans dessin et sans couleur. Faut-il condamner absolument, comme quelques-uns le font, cette manière de « peindre de chic » ? Je ne le crois pas, car en matière d'art, la fin me paraît justifier les moyens. Souvenons-nous d'ailleurs qu'il s'agit d'un panneau décoratif qui sera, selon toute apparence, placé haut et vu de loin. Il n'y a donc aucun inconvénient à user du procédé, car le procédé ne sera pas découvert ; le spectateur, trop éloigné pour être déçu par la découverte du trompe-l'œil, ne verra qu'un effet de lumière étonnant, sans s'inquiéter à quoi il est dû.

Il me reste à répondre à la question qu'on ne manquera pas de me poser : que signifie cette figure? La réponse me paraît facile. Se baigner dans l'eau fraîche d'une source perdue dans la verdure, se plonger ensuite dans l'atmosphère tropicale tempérée par le feuillage des palmiers, cela doit être une des jouissances les plus délicieuses que puisse nous procurer le toucher. C'est pourquoi Makart a choisi ce moment pour le symboliser. Et pouvait-il mieux caractériser celui de nos sens qui est répandu sur tout le corps que par ce double bain, que par ce contraste de sensations produites sur nous par l'eau froide et l'air tiède ?

Il y a plus, en allemand, le mot *Gefühl* ne s'entend pas seulement des impressions physiques, il sert aussi à désigner les émotions supérieures de l'âme. C'est ce qui a sans doute engagé le peintre à placer un enfant sur l'épaule de cette jeune femme. Et quelle sensation et quel sentiment le contact moelleux de ces chairs potelées ne doit-il pas provoquer chez une jeune mère !

On le voit, la seule représentation d'une femme qui sort du bain a suffi à Makart pour incarner son idée ; et, sans allégories ennuyeuses, sans attributs explicatifs, il a réussi à désigner le *Toucher* d'une façon aussi naturelle que charmante... La meilleure allégorie sera toujours celle qui n'en sera pas une.

III

Le second panneau, conçu de la même manière que le premier, mais dans une gamme relativement plus froide et plus calme, offre aux regards une femme nue, se détachant sur un fond de je ne sais quels grands roseaux de la zone méridionale. Elle est tournée vers la figure du centre, le corps de trois quarts, la tête de profil. Un grand jet de lumière argentée s'épanche sur le corps et illumine partiellement le flanc et la cuisse, tandis que le bas des jambes est enveloppé d'une ombre veloutée et que les pieds disparaissent à demi dans l'herbe semée de fleurs. Quelques-uns ont voulu voir dans cet éclairage un effet de lune ; va pour un effet de lune, mais par une nuit d'Orient, bien claire !...

La tête de cette figure ne me plaît pas beaucoup ; elle a des airs secs et pincés, et les sourcils très noirs contrastent désagréablement avec la chevelure rousse qui s'épanche, en nattes dénouées, de la nuque sur le dos. Je ne nie pas, du reste, qu'il ne se dégage de cette physionomie, de l'attitude même du corps, une

impression de rêverie mélancolique. De toutes les figures, c'est d'ailleurs la moins robuste, la plus délicate, celle qui porte le plus ce cachet de modernité que nous aimons tant, fait d'élégance, de finesse, d'indécision compliquée et indéfinissable. Assurément, il y a du mystère dans ce profil étrange, aperçu à travers les transparences de l'ombre, animé curieusement par un rayon de lumière effleurant la tempe et le nez. Mais je préfère à tous ces contrastes voulus, à tous ces reflets recherchés, la simplicité pleine de force et de grâce de la figure précédente.

Ce panneau nous montre évidemment l'*Ouïe :* la tête est inclinée avec attention, la main droite enveloppe l'oreille pour en agrandir le pavillon, la main gauche tient le chalumeau des pâtres primitifs. On dirait une satyresse dans le goût moderne, attentive à quelque mélodie charmante et lointaine.

Mais ce qui, pour moi, exprime encore mieux l'ouïe, c'est le fond du tableau, c'est cet entourage exotique et luxuriant de bambous et de papyrus qui se balancent sur le ciel qu'ils laissent transparaître, ou s'enfoncent dans le cadre, trop bas pour les contenir. On songe, en les voyant s'incliner sous le vent, aux frôlements infinis de leurs feuilles, au bruissement des eaux prochaines, aux musiques vagues des brises qui passent. C'est d'un roseau que Pan a fait la flûte naïve qui charma la première oreille, et c'est

dans un encadrement de roseaux, au milieu des voix confuses de la nature, chères à tous les poètes, que Makart a placé son *Ouïe*.

Ce fond de roseaux m'engage à faire quelques remarques générales sur l'importance du paysage comme fond de tableau, tant en poésie qu'en peinture. Nous avons vu précédemment le rôle que Koch lui attribuait dans ses toiles : il voulait qu'on le choisît et qu'on le composât de façon qu'il devînt comme une image expressive, comme un reflet symbolique de la scène représentée. Ce principe repose sur une observation tout à fait juste. Le paysage qui sert de fond à une idylle ne doit pas être le même que celui d'une bataille, d'un meurtre ou d'un crucifiement. Pourquoi ? Cela tient à de secrètes concordances imaginées par nous entre certaines qualités des choses et certains états d'âme. Le rouge nous semble gai, le noir nous semble triste ; tel site nous paraît sévère, tel autre souriant. Notre siècle d'impressionnisme est très sensible à ces aspects caractéristiques, à ces mille harmonies de la nature, à ces voix du silence, à ce que Beaudelaire appelait « l'analogie universelle ». Un poète moderne l'a dit :

D'innombrables liens frêles et douloureux
Dans l'univers entier vont de mon âme aux choses.

Ces communications multiples entre le monde et et nous sont difficiles à expliquer. Toujours est-il

qu'elles existent, qu'elles font partie de notre vie morale et sensitive. Quand on y songe, notre âme nous apparaît comme composée d'une infinité de cordes vibrantes qui s'ébranlent harmoniquement au contact de la nature. Le fait est que nos organes sont ainsi constitués, nos imaginations ainsi formées, que nous avons la faculté de voir dans les choses plus qu'elles ne contiennent, d'animer ce qui est inanimé, de découvrir dans la nature objective nos impressions subjectives. *Sunt lacrimæ rerum* disait un poète ancien : « Il y a des larmes dans les choses », oui, mais aussi des gaîtés, des horreurs, des grâces, des mélancolies, des ravissements sans fin. C'est au moins ce que nous nous figurons par une bien heureuse suggestion de l'imagination ; car, en réalité, les choses ne sont ni tristes, ni gaies. Le soleil n'est pas plus mélancolique quand il se couche, qu'il n'est joyeux lorsqu'il se lève; le vent qui traverse les forêts ne se plaint d'aucune douleur; le ciel serein n'éprouve aucune joie. Mais nous avons beau savoir cela, l'imagination s'obstine à nous représenter les choses douées d'une âme vivante et sensible. Or, cette faculté qui nous fait voir qu'un sentier sous bois est « rêveur », que la mer agitée est « menaçante », que la montagne rocheuse est « sévère », est une des sources les plus riches de jouissances esthétiques. C'est à elle que le peintre et le poète font sans cesse appel dans leurs œuvres.

Théophile Sylvestre, qui fut un des rares critiques d'art vraiment compétents de ce siècle, remarque justement que « dans son *Christ en croix,* pour pousser à bout l'effet de son tableau, Delacroix n'a pas manqué d'agiter la nature extérieure : la terre tremble, le ciel s'obscurcit, le soleil traverse de lueurs ensanglantées les nuages noirs qu'un vent impétueux roule les uns contre les autres et traîne vers la terre comme des crêpes déchirés. La foule, enveloppée de ténèbres, s'épouvante, reconnaît la mort du juste et la colère de Dieu. Le génie ambitieux du grand artiste voudrait à chacune de ses émotions remuer la création entière. Dans la *Pietà,* que l'on voit au fond d'une obscure église de Paris, le paysage est sombre et désolé comme l'âme de la mère qui pleure sur le corps de son enfant mort. Dans le *Naufrage de Don Juan,* les malheureux sont entre deux infinis : la mer qui va les engloutir et le ciel qui déroule au-dessus de leurs têtes ses mornes profondeurs... Non seulement le peintre exalte à l'infini la physionomie de ses héros, mais il nous les fait voir, je ne sais par quelle magie, à travers des couleurs dont chacune rappelle à la fois un trait de la nature et une aspiration de l'âme ; il poursuit entre le bleu et le vert l'immensité du ciel et de la mer, fait retentir le rouge comme le son des trompettes guerrières et tire du violet de sombres gémissements. C'est ainsi qu'il re-

trouve dans la couleur les chants de Mozart, de Beethoven et de Weber. »

Le tableau du *Christ en croix*, peint par le pinceau romantique de Delacroix, se trouve déjà indiqué dans les Evangiles, au moins dans l'un d'entre eux : « Depuis la sixième heure jusqu'à la neuvième, dit saint Mathieu, des ténèbres se répandirent sur tout le pays. Vers la neuvième heure, Jésus cria d'une voix forte : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné !... » Puis il poussa encore un grand cri et rendit l'esprit. A ce moment, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas. La terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent et plusieurs saints qui s'y trouvaient couchés ressuscitèrent... Le centurion et ceux qui étaient avec lui pour garder Jésus, voyant le tremblement de terre et ce qui venait de se passer, furent saisis d'une grande terreur et dirent : « Assurément, cet homme était Fils de Dieu. »

Virgile, pour citer un autre exemple, avait déjà associé d'une façon analogue les angoisses de la nature aux calamités humaines. Après avoir racont la mort de César, il ajoute : « Le soleil lui-même ressentit la douleur de Rome et voila d'une ombre funèbre sa face resplendissante, et les hommes de ce siècle pervers craignirent une nuit éternelle. »

De semblables rapprochements entre les phéno-

mènes de la nature et les phénomènes de l'âme abondent dans la Bible, dans Homère, dans toutes les littératures. Ils ne manquent pas non plus dans les œuvres des poètes modernes. Victor Hugo, parlant de son âme, s'exprime quelque part ainsi :

Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
Flottent tant de rayons, de murmures, de voix,
Trouve la rêverie au premier arbre assise
Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois.

Dans cette strophe pittoresque, le poète, pour personnifier la rêverie, a eu soin de la placer au milieu d'un paysage poétique qui, à lui seul, fait déjà songer. C'est ainsi que le fond du tableau sert à rendre plus parlante l'allégorie qui y figure. Ces corrélations significatives, le poète les trouve presque toujours sans les chercher ; elles se présentent à son imagination avec les pensées et les sentiments qu'il veut exprimer. Alfred de Musset, qui ne s'est guère torturé la cervelle pour composer, a certainement dû voir à la fois tous les plans du tableau, lorsqu'il a écrit le célèbre épisode de la *Mort du Pélican* dans la *Nuit de Mai*. Aussi ne peut-on pas imaginer un encadrement mieux approprié à cette tragédie animale. Comme le paysage s'harmonise avec le sujet ! Comme on sent qu'il a été brossé du même coup de pinceau ! Comme il renforce la sublime horreur de la scène ! On voit une large plage déserte avec des touffes de

roseaux, avec une roche élevée, se dressant dans les brouillards du soir et dominant la mer.... Le ciel est gris, lugubre, sillonné des lueurs sanglantes du jour mourant. On frissonne au vent qui passe. On se sent frémir d'effroi, on écoute... et l'on entend dans la solitude sauvage le rale suprême de l'oiseau-martyr qui meurt pour ses enfants... Les vagues se plaignent sur la grève ; les roseaux gémissent au bord de l'anse, les oiseaux effarouchés coassent dans l'air et le voyageur attardé, sentant passer la mort, s'enfuit de cette plage sinistre. La nature qui encadre la scène est tellement identifiée à celle-ci que l'on croit ouïr dans le « funèbre adieu » du pélican l'âme du paysage tout entier exhaler un soupir déchirant.

Voilà comment les poètes et les peintres se servent des choses inanimées pour exprimer leurs émotions.

De même, Makart a cédé aux mystères de «l'analogie universelle » en choisissant des roseaux pour entourer sa figure allégorique de l'*Ouïe*. Dire pourquoi le roseau qu'un souffle émeut, que la moindre brise ploie, que le vol d'un oiseau fait pencher, nous semble doué d'une âme musicale et sensible, tandis que le chêne nous paraît habité par une âme de héros, me serait difficile. C'est une question d'esthétique très compliquée que celle de la beauté significative des plantes. D'où vient cet attrait qu'exercent sur nous les herbes, les fleurs, les arbres ? A quoi la rose boutonnée doit-elle sa pudeur,

le bouleau frêle sa fine mélancolie, le saule sentimental son air éploré et le sapin sa sombre austérité? lorsqu'au fond, il n'y a dans toutes ces plantes pas plus de tristesse et de gaité qu'il n'y a de prosaïsme dans une tête de choux. Que ceux qui désirent approfondir ces problèmes s'adressent aux esthéticiens, aux botanistes, aux psychologues, à Gœthe, à Vischer, à Schleiden, à Victor Hehn. Qu'il me suffise d'avoir réuni ici quelques faits du même ordre, d'avoir signalé leurs rapports. Ces rapprochements ne rendent sans doute pas compte de tous les effets, de toutes les impressions, mais il me semble qu'ils éclairent d'un jour particulier le cas présent. Car, il me paraît que, sans cet entourage de roseaux qui rappelle par un symbole naturel le monde des sons, l'allégorie de *l'Ouïe* imaginée par Makart serait loin d'être si expressive.

IV

Le troisième panneau de la composition représente la *Vue*. Si elle occupe la place d'honneur, c'est sans doute parce qu'elle est le premier des sens, aux yeux d'un peintre surtout. Nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance respective que Makart semble avoir attribuée aux différentes figures de sa composition et de signaler quel classement hiérarchique des cinq sens il a imaginé. Nous verrons que, sans le vouloir peut-être, l'artiste a créé une subordination et un parallélisme qui n'auraient point déplu à Lucrèce, au grand poète sensualiste de l'antiquité. Mais il ne s'agit pour le moment d'examiner la *Vue* que sous l'aspect de la forme et de l'art.

D'abord, elle m'a fait l'impression d'une toute banale *Vérité* sortant de son puits; mais, en y regardant de plus près, je suis revenu de ce jugement un peu trop sévère. Le fait est que cette figure était la plus difficile à composer: manquée, la composition perdait toute harmonie. Makart a-t-il absolument résolu le problème? Que d'autres, plus compétents, tranchent

la question, et qu'il me suffise d'expliquer de quelle façon l'artiste s'y est pris.

Car le critique d'art doit, à mon avis, servir d'intermédiaire entre l'artiste et le public. Ne participe-t-il pas aux caractères de l'un et de l'autre ? N'est-il pas, d'une part, un artiste manqué, incapable de produire, mais apte à comprendre, et, d'autre part, un spectateur comme les autres, mais un spectateur qui raisonne ses impressions, afin de s'en rendre compte? La tâche, belle encore, dont il devra se contenter, sera par conséquent d'analyser avec amour les chefs d'œuvre qu'il aurait rêvés de faire, d'initier de son mieux le public aux mystères de l'art, d'expliquer aux spectateurs, autant que possible, les causes de leurs préférences et de leurs répugnances inconscientes. C'est ce que je vais tâcher de faire.

Je disais donc que cette figure de la *Vue* a dû être la plus difficile à composer. Occupant le centre de la composition, chargée de relier les panneaux de gauche aux panneaux de droite, elle ne pouvait être placée que de face. Une telle pose courait grand risque de devenir monotone et ridicule même ; mais l'artiste a su vaincre la difficulté en donnant à sa figure un rythme plus mouvementé. La main droite est passée derrière le dos, et le corps entier suit ce geste ; le buste est ployé ; l'épaule gauche s'élève ; l'épaule droite s'incline vers la hanche, dont le torse en ren-

trant fait saillir le contour. L'artiste a de cette façon obtenu une ligne serpentine qui rappelle celle que Hogarth préconisait comme « la ligne de vie » par excellence.

Je ne garantirais pas d'ailleurs que cette pose un peu contournée fût possible en réalité; mais rappelons-nous qu'il s'agit d'un panneau décoratif, et que, dans l'art décoratif, on tolère, on recherche même une certaine désinvolture, pourvu qu'elle soit gracieuse.

Le peintre s'est vu encore aux prises avec d'autres difficultés, lorsqu'il s'est agi de placer les jambes de sa figure. Il va sans dire qu'il ne pouvait pas la camper tout uniment sur ses deux jambes, toutes droites, c'eût été d'un effet déplorable. Il était nécessaire de trouver une position qui rappelât, sans la reproduire, celle des autres *Sens*. Il ne faut pas se représenter que ce soit une si petite affaire que de poser ainsi deux par deux, d'une façon variée et harmonieuse à la fois, les dix jambes de cinq figures, placées côte à côte sur le même plan. Qu'on y réfléchisse un instant; pour peu que les attitudes se ressemblent trop, l'œuvre formera un ensemble ennuyeux, les figures auront l'air de danseuses, exécutant sempiternellement un pas de ballet uniforme; si, d'autre part, on diversifie trop les attitudes, il se formera des « trous » dans la composition et le contre-poids symétrique des masses

décoratives, qui satisfait l'œil et le repose, sera détruit.

Lorsqu'on songe à toutes ces difficultés, on ne peut qu'admirer comment Makart les a vaincues : il a plongé dans l'ombre la jambe gauche, depuis le genou jusqu'au pied, et il a mis en lumière la jambe droite qui soutient tout le poids du corps sur le pied, bien planté, qui se porte en avant. Il se trouve alors que ce pied est placé sur une même ligne médiane perpendiculaire, qui, partant du front, suit l'arête du nez et aboutit à l'orteil. C'est autour de cette ligne imaginaire que pivote toute la figure, et, en un certain sens, toute la composition.

La *Vue* devient ainsi le lien commun, le point central de toute la composition : par le mouvement plus vif de sa pose, par la lumière plus abondante qui l'éclaire, par la richesse des accessoires qui la distinguent, elle attire les regards et fixe l'attention. Le spectateur éprouve à son insu, devant l'œuvre totale, cette impression d'harmonie et d'unité qui est la condition première de toute œuvre d'art, et dont j'ai tâché de rendre compte par ces quelques remarques.

Maintenant que la question de forme est quelque peu élucidée, il me reste, comme précédemment, à examiner en quoi cette figure symbolise la vue. Je ne suis pas de ceux qui cherchent des calembourgs partout, mais je crains fort que Makart n'ait voulu en

faire encore un ici. Nous avons vu qu'il a donné une double interprétation au mot allemand *Gefühl,* qui signifie à la fois toucher et sentiment. A-t-il voulu de même jouer sur le mot *Gesicht,* qui désigne tout ensemble le visage, la vision et la vue? On le dirait presque, tant il a tenu à nous faire voir la physionomie de sa figure, à nous montrer son visage répété encore dans un miroir. Quant aux yeux, qu'il fallait bien montrer puisqu'il s'agit de la vue, ils sont bleus, d'un « bleu myosotis »; on pouvait s'y attendre, c'est la couleur la plus répandue en Allemagne et c'était celle du modèle qui a posé devant Makart. Les journaux ont eu soin, pour noter ce fait en passant, de nous apprendre que le peintre avait eu pour modèles des grandes dames de l'aristocratie viennoise; je cite ce détail sans pouvoir le vérifier; s'il peut intéresser quelques lecteurs, il ne changera en rien l'appréciation de la postérité sur les *Cinq Sens.*

Comme l'*Ouïe* faisait usage de son oreille, la *Vue* fait usage de ses yeux : elle contemple son propre visage — on pourrait trouver mieux que ce visage bouffi et fardé — dans un petit miroir ovale d'une renaissance élégante, dont le disque est d'argent et le cadre d'or. Une flèche métallique traverse la chevelure, crêpée sur la tête, et rappelle, sans doute, les traits mythologiques qu'Apollon le dieu Soleil disperse sur la terre. Ce symbolisme est peut-être d'un goût contestable,

mais miroir, flèche, bijoux, tout cela éclate et scintille comme si Makart avait eu pour peindre des rayons sur sa palette. J'ajoute que les cheveux blonds qui enveloppent l'épaule et retombent sur la hanche, sont comme un ruissellement de lumière dorée, et que les perles, les émeraudes, les saphirs, les rubis, disposés en collier autour du cou, rappellent d'une façon splendide et naturelle les couleurs de l'arc-en-ciel, car chaque pierre précieuse y luit comme un rayon condensé du prisme.

Au fond de la pénombre apparaissent de grandes fleurs pourprées, qui semblent se tourner sur leurs tiges pour regarder cette coquette jeune femme plus parée mais aussi passagère qu'elles. Au-dessus de l'assombrissement des verdures sur lesquelles se détache la figure, se dresse un palmier, et derrière l'éventail de robustes feuillages qu'il déploie avec une grâce exotique, on aperçoit un ciel oriental d'un bleu saturé où traîne obliquement une blanche nuée.

C'est dans cet entourage et dans cet appareil que Makart nous présente la *Vue*.

V

La jeune femme que l'on voit dans le quatrième panneau est d'une beauté plus saine et plus forte encore si possible que ses compagnes. Le profil disparaît dans les fleurs d'un rosier dont elle ramène une branche sur son visage. Le spectateur a ainsi le plaisir de collaborer à la création du peintre. Ceux qui ont vu la *Femme lacustre* de M. Anker, un des peintres suisses les plus distingués, savent quel effet un artiste peut tirer d'une physionomie qu'il indique adroitement sans la révéler toute.

Le coloris et la plasticité des chairs sont admirables; la jambe droite, qui supporte le poids du corps, est d'un modelé superbe; on peut suivre, depuis la hanche proéminente au pied solidement posé, tous les renflements robustes et beaux des muscles sous l'effort. La position du bras gauche rappelle celle des Amazones, des Bacchus et des Apollons au repos. Mais de ce que cette attitude est vieille dans l'art, il ne s'ensuit pas qu'on ne puisse plus l'employer; car il en est des formes comme des idées : rien n'est abso-

lument nouveau sous le soleil. Le mérite de l'artiste, analogue à celui du poète, consiste souvent à s'emparer des motifs courants en les rajeunissant pour exprimer sa propre conception.

Le poète, s'il veut être compris, est bien forcé de parler le langage de tout le monde, mais s'il est d'un tempérament trempé, il le parlera avec cette vigueur, cet accent, cette émotion qui sont le sceau d'une âme individuelle.

Makart a su de même approprier un motif connu aux exigences de sa figure et par conséquent le faire sien. Voici comment.

Tous ceux qui ont visité la galerie des Offices à Florence connaissent cette charmante statue antique qu'on appelle l'*Apollino*. C'est une œuvre grecque qui, par la douceur de ses contours, par la rêverie dont elle est empreinte, trahit l'école de Praxitèle. Ce sculpteur appartient, comme on sait, à la génération d'artistes qui a succédé à celle de Phidias; il représente dans l'évolution artistique, après le règne de la grandeur et du sublime, l'époque où les artistes, sans être mièvres, préfèrent déjà la grâce à la force. Si la première période porte surtout un caractère mâle et robuste, on peut dire de la seconde qu'elle porte plutôt un caractère doux et féminin. Il s'agit moins de représenter les grands dieux Zeus, Héra, Poseïdon, que les dieux plus jeunes Apollon, Diony-

sos, Aphrodite. C'est de cette deuxième phase de l'art que datait le petit Apollon qu'on voyait dans le Gymnase d'Athènes et dont un auteur ancien nous a fait en deux mots la description : « Le jeune dieu est adossé nonchalamment contre un arbre, le bras gauche, dont la main tient l'arc, est appuyé sur une stèle, tandis que la droite est relevée par dessus la tête, de façon que toute la statue nous représente Apollon lassé, se reposant de ses travaux. » Cette attitude, dont l'art s'est saisi, est d'ailleurs très naturelle et l'athlète fatigué devait la prendre souvent.

On sait, en effet, qu'il suffit de relever le bras sur la tête pour produire une tension des muscles pectoraux qui dilate la poitrine et facilite la respiration. Makart, qui voulait représenter une femme humant à pleins poumons les enivrantes senteurs des roses, ne pouvait choisir une attitude plus appropriée pour donner aux spectateurs l'impression d'une figure qui respire.

Le peintre, en cherchant avant tout une pose simple et gracieuse, a du même coup trouvé une pose significative. De toutes les figures qui représentent les *Cinq Sens,* c'est celle de *l'Odorat* que je préfère. Elle me paraît la plus décorative, la plus chaste et la mieux modelée. C'est une femme aux chairs fortes, saines et opulentes, qui mérite une place à part — j'ose aller jusque-là — entre les déesses de Rubens et les Vénus du Titien.

Perdue au milieu des arômes d'une forêt, entourée de roses qui jonchent le sol et s'épanouissent sous l'ombre des palmiers, cette figure symbolise bien l'*Odorat*. J'ajoute que, placée de trois quarts, elle sert de pendant à l'*Ouïe*.

Il ne faut pas trop nous étonner de cette symétrie. Il fut un temps, qui n'est pas si loin de nous, où l'on ne rêvait que parfums et que sons, où les jouissances de l'odorat étaient égalées à celles de l'ouïe. Les poètes romantiques du commencement de ce siècle associaient l'idolâtrie de la musique au culte des senteurs. Cette double adoration était une de leurs maladies. Autant celle-là qu'une autre.

Disons d'abord un mot de la musique : ils la célèbrent comme l'art par excellence ; « car la rêverie délicieuse dans laquelle cet art nous plonge, anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer, et la musique, réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet. »

Ainsi parle Mme de Staël, et ces quelques lignes ne contiennent pas autre chose que la théorie des « romances sans paroles ». On ne veut pas des mots : les mots sont trop précis ; on préfère des mélodies : les mélodies sont vagues et transportent l'imagination dans le pays des rêves. C'est l'époque où l'on ne voit la nature qu'à travers les brumes ossianesques

et les ombres nocturnes; c'est le règne exclusif du sentiment, où l'on aime mieux sentir que vouloir, mieux rêver que penser. Voilà pourquoi la musique, qui n'exprime que des sentiments sans idées, apparut aux hommes de ces temps-là comme le premier des arts. Il suffit de lire *Obermann* pour s'en convaincre. Mais Sénancour était doué d'une sensibilité trop raffinée pour s'en tenir à la seule musique comme au meilleur « intermédiaire entre l'homme et l'infinie nature.» A deux reprises, dans son roman, il insiste sur ce fait qu'une succession de parfums divers contient une mélodie aussi riche qu'une succession de sons; à deux reprises, il affirme qu'une odeur peut aussi bien qu'un chant éveiller dans l'âme des paysages inconnus et des visions vagues. Il y a des gammes de senteurs comme il y a des gammes de notes. Il faut venir jusqu'à Baudelaire pour retrouver un nez aussi sensible; mais, tandis que la subtilité de l'odorat provient chez ce dernier d'un sensualisme raffiné, elle provient chez Sénancour d'un sentimentalisme exalté.

Au milieu de ses longues rêveries et de ses méditations mélancoliques, Obermann (en qui l'on reconnaît Sénancour) croit percevoir à travers les bruits et les arômes de la nature, l'harmonie secrète de l'univers. Les sons et les parfums lui apparaissent alors comme des émanations fines, comme des essences

délicates, comme des âmes légères échappées des choses ; ils sont le lien subtil par lequel son âme éthérée consent à communiquer avec le monde extérieur.

Mais il y a longtemps que ce romantisme-là est passé. Ce n'est donc pas un état d'âme analogue qui a inspiré à Makart l'idée d'un parallélisme entre l'*Odorat* et l'*Ouïe;* il a dû, en le faisant, obéir à d'autres considérations. Je tâcherai de les expliquer plus loin ; qu'il me suffise, pour le moment, d'avoir signalé cette symétrie, en montrant qu'elle a existé dans les lettres avant de figurer dans les beaux-arts. Ce n'est certes pas Baudelaire qui l'aurait désavouée, lui qui disait, en digne successeur de Sénancour : « Mon âme voltige sur les parfums, comme l'âme des autres hommes voltige sur la musique. »

VI

Le cinquième panneau contient une belle jeune femme, vue de dos, comme le *Toucher,* auquel elle sert de pendant. La pose est d'une simplicité et d'une grâce inoubliables. Debout, elle cueille des grenades, les bras levés vers les fruits qui pendent aux rameaux de l'arbre. La jambe droite, campée sur un pied bien fait, supporte le poids du corps, tandis que la gauche, infléchie au genou, repose sur le bout du pied dont on voit la plante. Dans cette attitude, où la jambe a l'air d'obéir au mouvement des mains, il y a une souplesse, une élasticité, une plénitude de vie calme et saine qui contraste singulièrement avec les élégances mièvres et maladives de tant de toiles modernes.

Le dirai-je ? Cette figure est à la fois la plus nue et la plus innocente de toutes ; elle représente, sans aucun condiment passionné, quelque Eve primitive cueillant des fruits, et elle nous montre le *Goût* comme fonction première de la vie animale.

La pose de cette figure a donné lieu à des comparaisons plus ou moins exactes qu'il convient de ré-

duire à leur juste valeur. C'est à Lausanne, où le souvenir de Gleyre est très vivant, qu'on s'est avisé de rapprocher le *Goût* de Makart de la *Charmeuse* du grand peintre vaudois. Faire un pareil rapprochement, c'est à mon avis montrer qu'on n'entend rien ni à Gleyre ni à Makart ; car il n'y a entre ces deux artistes que des analogies tout extérieures sans aucune ressemblance réelle. Le premier est un idéaliste méditatif, le second un réaliste improvisateur. Toute la différence est là.

L'un et l'autre ont voyagé en Orient : mais comme ils en ont diversement profité ! Gleyre en revient l'imagination remplie de lignes gracieuses et pures, plus épris que jamais de la noble sobriété des paysages de la Grèce et de l'Egypte. Rentré dans son atelier, il évoque sans peine les héros et les demi-dieux de la mythologie hellénique, *Ulysse et Nausicaa, Penthée poursuivi des Ménades, Hercule aux pieds d'Omphale, la Nymphe Echo, la Charmeuse,* toutes ces figures charmantes qui peuplaient ses rêves et qu'il a fixées sur la toile avec une perfection inimitable. Chacune d'elles a un cachet à soi, particulier au maître : c'est dans les mouvements une grâce distinguée, dans le type une exquisité rare, et dans l'invention je ne sais quoi de poétique, de mystérieux, de réfléchi qui vous attire et vous fait songer. Pas de gestes désordonnés, point d'attitudes heurtées, nulles contorsions étranges.

Les Bacchantes elles-mêmes se souviennent de la grâce grecque dans leur poursuite furieuse. Gleyre était tellement adonné au culte de ce que nous appelons les formes idéales, que jamais il n'aurait mis dans un de ses tableaux une copie servile de la réalité. Après avoir réuni des études enlevées à la nature avec une sûreté de main incomparable, il se mettait à composer patiemment, sagement, laborieusement, poursuivant pendant des mois le contour pressenti, l'effet voulu, l'idéal rêvé. Et ses toiles sont comme une condensation des beautés éparses qu'il a recueillies çà et là et fixées dans ses esquisses. Voilà pourquoi il serait bien difficile de dire de quelle nationalité sont les femmes qu'il a peintes. Son Omphale n'est ni française, ni italienne, ni grecque, ni romaine; c'est une sorte de femme abstraite qui participe aux qualités de ces races diverses, douée à la fois de la fierté fine et moqueuse d'une Française et de la grâce noble d'une Grecque.

Makart lui aussi est allé en Orient; mais il en a rapporté de tout autres souvenirs que Gleyre. Il y a vu des ciels d'un bleu intense et saturé, des palmiers aux troncs noueux, aux larges panaches de feuilles tombantes, des grenades aux fleurs vives, aux fruits savoureux, des bambous et des papyrus, en somme toute cette végétation luxuriante qui sert de fond aux *Cinq Sens*. Il y a vu aussi des Numides, des Arabes, des Nubiens, dont il a fixé le souvenir dans quelques

toiles, dans sa *Famille nubienne,* entre autres. Mais si Gleyre est rentré à Paris aussi français, mais plus grec qu'il n'en était parti, Makart lui est rentré à Vienne aussi germanique, mais plus oriental que naguère. Coloriste, il est revenu des pays méridionaux avec une palette plus riche, mais sans avoir augmenté le répertoire de ses formes ou de ses idées. L'Orient n'a fourni que des fonds plus somptueux, une lumière plus chaude à ses compositions. Les figures sont restées les mêmes; ce sont la plupart des figures allemandes; on ne peut pas oublier, en les contemplant, le pays dans lequel le peintre a dû prendre ses modèles; elles portent le cachet de leur origine. Elles ont moins de finesse, moins de grâce, moins d'esprit que les femmes de Gleyre; elles n'ont pas non plus ce caractère cosmopolite que les classiques recherchent tant; elles ont, en échange, je ne sais quoi de plus vivant, de plus palpitant, de plus proche de nous. Si elles ont moins d'âme, elles ont certainement plus de chair et de sang, elles représentent un autre ordre de beauté. C'est que Makart n'est pas un idéaliste épris des formes universelles, comme Gleyre; son goût le porte plutôt vers la réalité que dans le pays des rêves. Tous deux sont de grands artises. On peut préférer l'un à l'autre, mais il serait injuste d'exalter l'un au détriment de l'autre.

Pour sentir les différences que je viens de signaler, il

suffit de comparer le *Goût* du premier à la *Charmeuse* du second. En abaissant un peu les bras de la première figure, on aura une pose symétrique presque pareille à celle de la seconde. Mais comme ces deux femmes se ressemblent peu, malgré cette analogie ! Quel mouvement gracieux dans l'attitude, quelle distinction dans les formes, quel soin du contour et du modelé dans la figure de Gleyre! En voyant ce beau corps souple, porté sur des jambes au galbe juvénile et ferme, se renverser en arrière avec une grâce recherchée, mais trouvée, on songe involontairement à quelque fleur précieuse et rare dont les charmes auraient été rendus par la culture plus nobles, plus exquis, plus délicats encore que la nature n'a pu les faire. Cette *Charmeuse* est une fille toute française des dieux beaux et sages de la Grèce. Devant le *Goût* de Makart, on ne pense pas tant; on voit une belle femme d'un beau modelé, une fille des hommes, qui n'a que la grâce native et forte d'un animal supérieur, heureux de vivre et de se laisser vivre.

Si, de la conception, nous passons à l'exécution, nous trouverons entre Gleyre et Makart des différences plus tranchées encore. Le premier terminait tout à fond et jusque dans les moindres détails; il trouvait que ses grands ouvrages n'étaient jamais assez achevés. « Sa conscience, scrupuleuse à l'excès, n'était jamais satisfaite, dit M. Clément, et sur ce

point, on peut lui reprocher de n'avoir pas assez pratiqué ce grand art des sacrifices qu'il recommandait tant à ses élèves. Il n'a pas toujours su s'arrêter à temps. »

Je n'ai jamais eu l'honneur de voir M. Makart à l'ouvrage; mais je me représente qu'il doit travailler à la façon des Vénitiens, sans tenir autant aux contours bien dessinés que les esthéticiens classiques. Déjà Vasari, un Florentin à cheval sur la ligne, reproche à Titien « de peindre tout de suite d'après la nature, de ne pas faire de dessin, de croire que le véritable et le meilleur moyen d'atteindre au dessin vrai, c'est de peindre sur-le-champ, avec les couleurs elles-mêmes, sans avoir au préalable étudié les contours avec un crayon sur le papier. » Le fait est que la ligne dont les peintres classiques ont fait tant de cas avant et depuis David n'a pas l'importance qu'ils veulent bien lui attribuer. « Le dessin est en peinture ce que la mesure est en musique, pas autre chose. Qu'est-ce que la mesure sans le son? Le vide, l'impossible. La mesure est la borne du son; de même, le dessin est le cadre de la couleur.... Les vrais peintres n'isolent pas les êtres par des contours, à la manière des prétendus dessinateurs académiques, mais ils décident les galbes et modèlent les reliefs intérieurs par les relations précises de la tonalité. »

En regardant attentivement les toiles de Makart,

on remarque que les contours n'ont aucune dureté, sans être pour cela vagues ou flottants. L'œil peut, pour ainsi dire, faire le tour des figures; car elles n'ont pas l'air de figures découpées et plaquées ensuite sur la toile; l'atmosphère et l'ombre transparentes circulent autour d'elles et les enveloppent de leurs teintes dégradées et fondues. Aucune trace noire ne marque d'une façon géométrique le contour des formes. Le peintre a compris que le dessin n'est en peinture qu'une résultante de la différence des colorations, que la tache passe avant la ligne, parce que celle-ci n'est autre chose que la limite de celle-là. Aussi n'a-t-il attribué, en coloriste qu'il est, qu'une importance secondaire à la ligne comme telle. On ne peut pas du reste, dans ce domaine, donner des règles absolues; chaque peintre se fait les siennes, l'un insistera davantage sur la ligne, l'autre sur la couleur.

Voilà les réflexions que m'a suggérées le *Goût* de Makart, une belle figure digne de ses sœurs, qu'elle surpasse même par l'élasticité noble et gracieuse de sa pose et de ses membres. Et si j'étais de ceux qui cherchent les calembours, je dirais que le *Goût* est marqué au coin du bon goût.

VII

Il me reste encore, après avoir décrit séparément les cinq panneaux de Makart, à examiner à leur sujet quelques questions d'esthétique générale.

Je voudrais d'abord tâcher d'indiquer pourquoi les deux figures des extrémités, le *Toucher* et le *Goût,* sont celles qui paraissent le moins sensuelles, dans l'acception morale de ce mot. Cela vient, si je ne me trompe, de ce qu'elles sont nues, tandis que celles du centre ne le sont pas. Les draperies de soie que ces dernières portent avec négligence autour de la ceinture, les pierreries qui scintillent dans leurs cheveux, les joyaux qui rehaussent la carnation des corps, tous ces atours élégants et mondains peuvent jeter certaines imaginations dans des rêveries malsaines ; car ce que Rousseau dit de la parure à la fin de sa *Lettre sur les spectacles* trouve ici son application. « Ne sait-on pas, dit-il, que les statues et les tableaux n'offensent les yeux que quand un mélange de vêtements rend les nudités obscènes ? Le pouvoir immédiat des sens est faible et borné : c'est par l'entremise de l'imagina-

tion qu'ils font leurs plus grands ravages ; c'est elle qui prend soin d'irriter les désirs, en prêtant à leurs objets plus d'attraits que ne leur en donna la nature ; c'est elle qui découvre à l'œil avec scandale ce qu'il ne voit pas seulement comme nu, mais comme devant être habillé. Il n'y a point de vêtement si modeste au travers duquel un regard enflammé par l'imagination n'aille porter les désirs. Une jeune Chinoise, avançant un bout de pied couvert et chaussé, fera plus de ravage à Pékin que n'eût fait la plus belle fille du monde dansant toute nue au bas du Taygète. » L'idée développée par Rousseau est juste et elle n'est pas nouvelle sous le soleil. L'Eve de la *Genèse* se présente à nous toute nue, tant qu'elle vit dans l'innocence paradisiaque ; elle ne se couvre de son vêtement rustique qu'après la faute, qu'après avoir connu les aiguillons du désir.

Les peintres décorateurs qui ont couvert de fresques les murs de Pompéi se sont de même servis du costume pour piquer la curiosité sensuelle et cela avec une adresse plus remarquable que louable. Ce n'est pas, d'ailleurs, dans les lieux de débauche de l'antique cité qu'il faut aller chercher des figures provocantes et séduisantes. « Aux lupanars de Pompéi, dit M. Taine, [1] les corps sont grands, sains, sans fadeur voluptueuse, ni mollesse engageante ; l'amour n'y est point une infamie des sens, ni une extase de

[1] *Voyage en Italie*, I, p. 70.

l'âme : c'est une fonction. » Cette fonction peut être inférieure, comme manger et boire ; mais elle n'a rien d'immoral en soi. Elle est grossière, et nous détournons les yeux en face d'elle, tout comme nous le faisons quand nous rencontrons des spectacles indécents dans la rue.

On ne peut pas en dire autant d'une autre catégorie de figures pompéiennes : celles-là sont d'une sensualité plus avenante, et l'on pourrait les accuser d'excitation à la débauche. Elles décoraient les murs de certaines tavernes plus ou moins mal famées, où elles n'ont probablement pas été mises sans intention. Ce ne sont pas de franches et brutales nudités. L'artiste a eu soin de les vêtir, mais de quelle façon ! Il a composé leurs costumes, il a agencé leurs draperies avec une négligence indécente et raffinée, de manière à donner au spectateur l'impression que ces voiles vont tomber en découvrant tous les appâts cachés du corps.

L'emploi que Makart a fait des étoffes, des bijoux, des colliers, qui revêtent les *Cinq Sens,* atteint aux mêmes effets. Ce sont ces atours essentiellement qui donnent à certaines figures de la composition ce caractère sensuel qu'on leur a si vivement reproché. Ce côté a tellement frappé certains tempéraments qu'ils n'ont rien vu de plus dans l'œuvre du peintre viennois que « le poème de la chair ». Preuve en soit

ces quelques lignes que j'extraits du *Bund,* un des grands journaux suisses : « Les *Cinq Sens* n'ont au fond qu'un sens que le Maure exprime par ces mots dans la *Flûte enchantée :* « Que Blanche est belle, il faut que je l'embrasse ! » A la vérité, on ne pense pas devant ces figures, qui ne sont qu'une brillante représentation de beautés féminines sans voiles,... aux différentes activités sensorielles qu'elles sont chargées de symboliser ; car chacune de ces femmes semble adresser au spectateur les mots du Turandot de Schiller : « Regarde et sois le maître de tes sens !... »

Ce jugement n'est pas rigoureusement juste, parce qu'il est incomplet. Ce que j'ai dit dans les chapitres précédents sur le groupement des cinq figures et la caractéristique de chacune d'elles servira à rectifier l'appréciation un peu trop sommaire du journaliste bernois. Où je suis de nouveau d'accord avec lui, c'est quand il insiste sur l'impression sérieuse que produisent en définitive les *Cinq Sens* sur tout spectateur attentif. Car ceux qui cherchent avant tout dans une œuvre d'art des jouissances esthétiques en auront de très pures, même en face de celle-ci, si sensuelle soit-elle.

Une remarque encore à propos des atours que portent les *Cinq Sens*. Il est probable que ces perles, ces colliers, ces ceintures, nous étonnent davantage que les Viennois habitués à voir autour d'eux cette pro-

fusion un peu clinquante de bijoux. Tous les étrangers qui ont visité la capitale autrichienne ont été frappés de l'étalage de joyaux d'or, et de pierreries qui étincellent sur les toilettes du grand monde viennois. Ces parures chargées et prodigues résultent-elles des rapports fréquents avec le luxe un peu barbare des peuplades voisines, ou trahissent-elles un mauvais goût de parvenu ? Ce sont là des questions que d'autres plus compétents que moi pourront trancher sur les lieux. Qu'il me suffise d'avoir constaté une habitude et d'avoir noté les influences probables qu'elle a exercées jusque sur les tableaux de Makart.

Les points que je viens de discuter n'amènent à un autre problème.

Je me suis plusieurs fois demandé ce que deviendront les *Cinq Sens*, quand ils auront terminé leurs voyages glorieux et lucratifs à travers les grandes villes d'Europe ? Où seront-ils placés ? Quel édifice décoreront-ils ? Aucun journal n'ayant donné de réponse à cette question, on me permettra quelques conjectures.

Vu leurs grandes dimensions, ces panneaux devront nécessairement être placés dans une très vaste salle, à une certaine hauteur. Je ne voudrais pas les envoyer tout de suite dans un musée ; car j'estime que les musées sont les hypogées et les reliquaires de l'art. Il peut être fort honorable pour un artiste d'être

représenté par quelque toile dans une grande galerie de peinture ; mais ce serait de sa part une bien sotte prétention que de diriger tous ces efforts vers ce seul but. C'est comme si un auteur travaillait uniquement à faire un livre de bibliothèque. Non, l'art doit vivre, il est avant tout un embellissement de la vie, il s'adresse à des hommes contemporains de l'artiste qui veulent être émus et charmés ; c'est pourquoi je me plais à croire que les *Cinq Sens,* une œuvre vivante, ne seront pas d'emblée suspendus dans les salles cérémonieuses d'un musée. Mais encore où les mettra-t-on ?

Si le Grand Turc ne les a pas achetés pour représenter la beauté occidentale dans quelque harem d'Orient, je m'imagine qu'on les verra bientôt dans le foyer de quelque grand opéra autrichien. Ils assisteront là aux bals masqués, aux valses voluptueuses, aux aventures plus ou moins galantes qui se trament dans ces fêtes publiques et brillantes, où les mères honnêtes ne conduisent pas leurs filles.

Je sais un endroit où les *Cinq Sens* ne seraient pas déplacés ; c'est dans un palais vénitien du XVIe siècle, à l'époque des orgies magnifiques et païennes, sans voile et sans retenue de la plus joyeuse Renaissance. Ils n'auraient pas fait trop mauvaise figure (et c'est à la fois en faire l'éloge et la critique) à côté des Vénus de Titien, dans une de ces salles à manger,

où l'Arétin soupait avec ces courtisanes, au sein d'un luxe décolleté et splendide; ils auraient convenu à ces mœurs de fastueuse et franche débauche; ils eussent été là dans un milieu approprié et eussent emprunté même à la vie ambiante et réelle une vie artistique plus intense. Les convives, habitués aux chansons légères de la Franceschina, à la gaîté débridée, aux plaisanteries licencieuses de l'hôte, n'auraient pas rougi de les voir. Partout ailleurs, les figures de Makart, si belles qu'elles soient, si chastes que soient quelques-unes d'entre elles, seront toujours plus ou moins choquantes et malséantes. Cela tient sans doute, j'en conviens, autant à nous qu'à elles : elles ont quelque chose qui nous étonne, qui offense nos idées et notre goût actuels; ce goût provient peut-être d'un préjugé; mais encore faut-il compter avec lui.

Du reste, soyons francs : avec nos mœurs et dans nos climats, nous sommes habitués à voir l'homme plutôt habillé que nu. « Nous ne faisons des nudités, dit M. Taine,[1] que par pédanterie ou par polissonnerie... Chez les anciens, la nudité n'est point indécente; elle est pour eux le trait distinctif, la prérogative de leur race, la condition de leur culture, l'accompagnement des grandes cérémonies nationales et religieuses. » L'éphèbe, formé par les jeux de la palestre et du gymnase, se présentait nu devant le peu-

[1] *Voyage en Italie*, I, p. 70.

ple et sous les yeux des artistes qui pouvaient étudier toutes les formes du corps dans les poses les plus variées. La plus belle femme qu'on pût trouver en Grèce se baignait à certaines fêtes, parfaitement nue, dans le golfe de Corinthe, devant toute l'Hellade rassemblée, et la foule, transportée d'admiration pour ce beau corps debout dans l'onde bleue, croyait saluer en lui quelque Vénus sortant des flots.

Aujourd'hui, nous n'avons pour nous faire une idée des belles formes du corps que les ballets d'opéra en maillots roses et ces grenouillères humaines qu'on appelle des bains. Comment pourrions-nous, dans de telles conditions, savoir ce que c'est qu'un beau talon, qu'une belle hanche, qu'un dos bien cambré, qu'une puissante poitrine, qu'un torse robuste et svelte, qu'une cheville bien tournée, qu'un pied bien planté? Le fait est que toutes ces beautés-là échappent à la majorité des gens; il n'y a que les médecins et les peintres, parce qu'ils étudient le corps nu, qui les connaissent. Le public en général les ignore, et quand il aperçoit une peinture un peu déshabillée, il appelle cela « une académie ». Nous avons tout au plus quelques notions sur la coupe d'un pantalon ou d'une redingote, sur les plis et les garnitures d'une robe ou d'une basque. Les seules portions de notre corps qui nous intéressent encore sont la physionomie et les mains, parce que ce sont les seules visi-

bles. Quand on nous montre les autres, nous sommes déconcertés, nous ne savons qu'en penser. Il est temps d'apprendre à nous connaître nous-mêmes, de nous dépouiller de ce reste de tartuferie qui nous aveugle sur les beautés de notre propre corps, et d'arriver enfin à admirer, comme elle le mérite, la plus riche, la plus parfaite, la plus intéressante des manifestations de la vie qu'il nous soit donné de contempler sur terre. Les toiles de Makart y contribueront pour leur part. Quant au caractère un peu sensuel dont elles sont empreintes, il s'explique, comme nous l'avons vu, par le tempérament artistique du maître, par les circonstances où il a vécu, par les inspirations qu'il a reçues. Il faut admettre une œuvre comme elle est. Rien au monde ne saurait la changer sans lui enlever son cachet individuel; c'est à prendre ou à laisser. A quoi bon disputer, ergoter, objecter? Je suis de ceux qui acceptent un artiste tout entier, tel qu'il est, avec ses défauts et ses qualités; car c'est le mélange des uns avec les autres qui constitue sa personnalité, qui lui assigne son rang. La tâche du critique, comme je la comprends, consiste moins à juger et à corriger une œuvre qu'à l'expliquer.

Et la morale, me dira-t-on, qu'en faites-vous dans votre système? Je n'en fais rien. J'estime que, du moment qu'une œuvre sera belle, il y a beaucoup à parier qu'elle ne sera pas mauvaise. Cela n'empêche

pas que la moralité du sujet n'ait aussi son importance, mais une importance secondaire au point de vue esthétique. Tout ce qu'on peut dire, « c'est que la bassesse du sentiment et de la pensée nous répugne naturellement, tandis qu'au contraire la générosité du cœur et la grandeur d'âme nous attirent et nous attachent. » Mais cette question est trop compliquée pour que je la discute ici à propos des *Cinq Sens*. Les pages précédentes ont suffisamment montré d'ailleurs qu'il y a aussi quelque chose pour l'âme dans ce « poème de la chair » que Makart est censé avoir peint, et le chapitre suivant ne modifiera pas beaucoup cette appréciation.

VIII

Ce qu'il y a d'intéressant dans toute œuvre d'art supérieure, c'est qu'elle porte à la fois le cachet de l'artiste et le cachet d'une époque, c'est qu'elle est la fleur d'un milieu social et moral déterminé. Aussi les *Cinq Sens* de Makart ne sont-ils pas seulement un produit du pinceau un peu sensuel de ce peintre; ils sont aussi, si je ne m'exagère pas leur importance, une des manifestations significatives des tendances philosophiques de notre époque.

Au moyen âge, les sculpteurs et les peintres représentaient les *Vertus cardinales,* les *Sept Arts libéraux*, les *Vertus et les Vices,* et toutes ces figures allégoriques qui encombrent la littérature du XIIe au XVe siècle. Peintes ou sculptées, ces images étaient nées sous l'influence des idées courantes. Le vulgaire même les comprenait à première vue et sans explication. Ces beaux jours du symbolisme théologique sont passés et avec eux le temps des allégories en général. Et si nous ne bannissons pas absolument des arts et des lettres toutes les allégories, nous exigeons du moins qu'elles soient aussi peu allégoriques que possible.

Makart, comme je l'ai indiqué, est parvenu à résoudre ce problème dans quelques-unes de ses figures qui sont des personnifications sans en avoir l'air, je veux dire qu'elles n'en ont ni les attributs naïfs, ni la froideur raide et compassée. Il est juste d'ajouter que, si les *Cinq Sens* ont eu beaucoup de succès, ils en sont redevables en partie au mouvement actuel des esprits.

De tous les systèmes philosophiques régnants, le système des sensualistes anglais est assurément celui qui réunit le plus d'adeptes parmi le public universitaire. Aux yeux des philosophes de cette école (et je suis disposé à les croire), tout n'est que matière en mouvement combinée diversement dans le minéral, la plante ou l'animal. Le moi indestructible des spiritualistes n'est plus d'après eux qu'une résultante de notre organisme vivant, dont la pensée n'est qu'une fonction. Il s'ensuit que toutes les idées et toutes les associations d'idées proviennent tout d'abord des sens, par lesquels nous sommes en relation avec le monde extérieur ; il en résulte encore que la psychologie se réduit à la physiologie.

Dans une philosophie comme celle-là, les sens acquièrent une importance extraordinaire. Que Makart soit ou non un partisan du sensualisme, ce que j'ignore, il a en tout cas, en créant l'œuvre que nous examinons, cédé aux systèmes en vogue ; car, si je le comprends bien, il ne nous a pas seulement montré

les *Cinq Sens* comme tels; il n'a pas seulement peint, comme on l'a répété, le « poème de la chair », il a indiqué du même coup le poème de la vie supérieure, laquelle s'épanouit sur la chair comme la fleur sur l'arbre.

Il a eu soin surtout de faire sentir les corrélations intimes qui relient la vie des sens à celle de l'âme. Le classement des *Cinq Sens*, qu'il a adopté, montre d'ailleurs bien quelles étaient ses intentions.

Il a placé aux deux extrémités de sa composition les deux sens les plus grossiers, le *Toucher* et le *Goût*, ceux qui servent à perpétuer l'espèce et à conserver l'individu, ceux qui représentent les fonctions premières de la vie animale. Entre eux, il a mis au contraire les sens les plus nobles, l'*Ouïe* et l'*Odorat*, encadrant la *Vue* qui occupe à juste titre le centre de toute la composition.

Cette hiérarchie des sens est précisément celle que préconisent tous les grands philosophes sensualistes depuis Epicure à Herbert Spencer. Lucrèce déjà l'indique dans son poème. En dernière analyse, « tous nos sens procèdent du tact, mais à des degrés divers; plus ils s'en rapprochent et plus il y a en eux de certitude; mais plus ils s'en éloignent, plus le rapport qui s'établit entre eux et leur objet est indirect, plus alors leur sphère est étendue, et plus ils gagnent en noblesse, en valeur intellectuelle. Telles sont l'ouïe

et la vue, la vue surtout, à laquelle nous empruntons les noms de la plupart des actes de l'esprit ».

Makart a classé les *Cinq Sens* selon ce système et je suis donc en droit de voir dans l'arrangement qu'il a choisi, une influence, peut-être inconsciemment subie, de la philosophie sensualiste sur le peintre viennois. Mais, abstraction faite de cette ordonnance, le choix du sujet lui-même suffirait à me donner raison. Aux temps de la scolastique catholique, on symbolisait la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*, l'*Amour divin*, toutes les *Vertus chrétiennes*. Quoi d'étonnant si, dans notre époque de sensualisme, on représente les *Cinq Sens?* On peut au contraire s'attendre à ce que cette composition ne soit pas la dernière sur ce sujet.

Mais que l'âme soit une résultante, qu'elle périsse même avec notre organisme, la vie spirituelle et morale n'en existe pas moins sur terre. C'est le plus bel apanage de l'humanité. Or le grand reproche que l'on peut faire à Makart, c'est d'être trop exclusivement le peintre des *Cinq Sens* tout uniment, et de n'avoir pas assez tenu compte du sixième d'entre eux, de ce sens supérieur que nous appelons le *bon* et au jugement duquel une Madone de Raphaël sera toujours plus belle que la plus belle des Phrynés.



POST-SCRIPTUM

Bien que cette petite esquisse n'ait pas la prétention d'être complète, elle a du moins celle d'être sérieuse. C'est pourquoi j'ai cru devoir ajouter au texte ces quelques notes plus ou moins scientifiques, qui me fourniront l'occasion de rendre à chacun ce qui lui est dû : *suum cuique*.

La littérature sur Hans Makart est très dispersée et très fragmentaire; car il n'a encore été publié, à ma connaissance du moins, aucun article sur l'ensemble de son œuvre. Ce qui existe de plus étendu et de mieux pensé sur lui se trouve dans l'ouvrage de M. le Dr Max Jordan : *Beschreibendes Verzeichniss der Kunstwerke in der kœniglichen National-Galerie zu Berlin. Vierte Auflage, 1878*, pages 206-210. Il est vrai que je n'ai pu consulter aucun des grands journaux autrichiens, où il est probable que j'aurais pu glaner quelques détails biographiques, intéressants ou piquants. J'ai dû et j'ai pu m'en passer, me proposant pour le moment de donner seulement en quelques traits la caractéristique du talent du maître. Aussi n'ai-je pas même mentionné, parmi les œuvres de l'artiste, toutes celles qui furent exposées dans une

salle à part lors de l'Exposition universelle de Vienne. Je m'en suis toujours tenu aux principales. Il y en a une cependant que je voudrais nommer ici : c'est *Pappenheim,* trouvé mort sur le champ de bataille de Lützen. A l'exception d'une lanterne qui projette un cône lumineux sur un point très restreint du tableau, tout est noir dans cette toile. L'effet tragique recherché par Makart à l'aide de cet éclairage n'a guère été atteint. Il réussit décidément mieux les grandes scènes d'apparat, plus joyeuses d'allures et peintes en pleine lumière. Il ne faudrait pas cependant croire qu'il sait produire des effets lumineux comme Véronèse. Un connaisseur qui a été quelque peu peintre me faisait observer que Véronèse possédait le talent unique de faire de la lumière avec de la lumière, tandis que tous les coloristes qui sont venus après lui n'ont guère fait que produire de la lumière par contraste, en se servant de tons sombres pour faire valoir les tons clairs. Makart, lui, use beaucoup de ce moyen. Voyez comme les figures de l'avant-plan, plongées dans l'ombre, donnent une valeur intense aux vêtements de Catherine Cornaro ou de Cléopâtre dans ces deux toiles. Dans les *Cinq Sens,* même procédé : le fond a été assombri pour faire paraître les carnations des corps d'autant plus lumineuses et chaudes.

Page 26. — Pour le passage cité, voir Plutarque, *Vie des hommes illustres, Antoine*, chap. XXV et XXVI.

Page 30. — « Des roses emplissent le fond de la barque.... » Plutarque ne parle pas de roses, mais il en est question dans Athénée *IV,* p. 148. Il n'en serait

d'ailleurs question nulle part que le peintre eût été quand même en droit d'en mettre... Ils en ont mis partout à cette époque.

Page 34. — On trouvera quelques détails historiques sur l'entrée de Charles-Quint à Anvers dans l'ouvrage de Thausing (traduit par Gruyer), *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres,* chap. XV. Sur le tableau de Makart voir les comptes-rendus de l'Exposition : Victor Cherbuliez, *Revue des deux Mondes,* 1er juin 1878. Jules Combe, *Illustration*, 25 mai 1878. *Revue britannique*, avril 1878.

Page 46. — Dans le journal illustré *Ueber Land und Meer,* mai 1879, il y a une reproduction de quelques dessins de Makart, représentant précisément la section du cortège consacrée à la vénerie. Quant aux gravures de Burgkmair, il en paraît actuellement une reproduction en fac-simile, éditée par Georg Hirth, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Munich et Leipzig. Voyez les planches de cet ouvrage aux pages 69 à 84.

Page 54. — Pour la rédaction des chapitres VIII et IX, j'ai consulté les différents travaux de Fœrster, Springer, Rosenberg, H. Grimm. Le cours de ce dernier surtout, que j'ai suivi à Berlin, m'a été utile. Mais si respectables que soient ces autorités, j'ai toujours, au risque de me tromper, conservé toute mon indépendance de jugement, et c'est à peine si l'on s'apercevra que j'ai lu leurs ouvrages, tant mes appréciations positivistes diffèrent des leurs.

Page 56. — Cette citation sur l'*Appollon du Belvédère* est de Taine, *Voyage en Italie,* I, p. 155.

Page 102. — J'ai employé là le mot « mythologie » dans le sens de peinture dont le sujet est mythologique. Je me suis permis ce néologisme qui me paraît légitimé par celui d' « académie » employé pour désigner une étude de nu.

Page 112. — Le trompe-l'œil dont s'est servi Makart n'a qu'un tort, mais un tort très grave, c'est que la toile laissée brute jaunira et noircira avec le temps beaucoup plus vite que ne le ferait de la couleur, de sorte que, d'ici vingt ans, le bel effet de lumière que nous admirons aujourd'hui, aura peut-être disparu. Les cheveux blonds de l'enfant bruniront avec l'âge... comme cela arrive quelquefois.

Page 118. — Ce passage de Théophile Sylvestre est tiré de *L'esthétique* d'Eugène Véron, p. 286.

Page 119. — André Chénier, combinant sans doute, selon son habitude, les inspirations de différents auteurs, des Evangiles et de Virgile, projetait de faire dans son *Hermès* une description de la scène du Calvaire, qu'il a ainsi esquissée : « Un prédicateur, dit-il, peindra la mort du Messie... La terre tremblante... Les tombeaux ouverts... La nuit... cette nuit ne fut point l'effet du mouvement de la terre; une partie du globe ne fut point éclairée et l'autre dans l'obscurité... La lune ne passa point entre la terre et le soleil pour intercepter la lumière... Non, l'antique nuit, la mère du chaos, celle à qui appar-

tenait le monde avant que la lumière fût créée, sortit de son antre... Elle entoura le soleil d'un voile noir, pour qu'il ne fût pas témoin..... Elle étendit le deuil sur toutes les sphères qui composent notre univers... Toutes pleurèrent la mort de leur créateur. »

PAGE 121. — La *Mort du Pélican.* Cette légende d'histoire naturelle est très ancienne dans les lettres et dans les arts. Thibault de Champagne, un poète du XII[e] siècle, nous explique dans quel sens le moyen âge l'a employée dans ces quelques vers sur la *Bonté divine :*

Diex est ensi (ainsi) come li pelicans
Qui fait son nid el plus haut arbre sus;
Et li mauvais oisiaus qui vient jus
Ses oisillons occist, tant est puans (méchant).
Li père vient destrois (en détresse) et angoisseus,
Dou bec s'occist, de son sang dolereus
Vivre refaist tantost ses oisillons.
Diex fit autel, quant fu sa passion;
De son doux sang racheta ses enfans.

Ces vieux vers sont le commentaire éloquent des vieilles sculptures des cathédrales où l'on voit encore (à Magdebourg, à Nüremberg, à Strasbourg) un *Pélican,* symbole du sacrifice de Jésus, et un *Phénix,* symbole de sa résurrection raconter aux fidèles les dogmes de l'Eglise. Alfred de Musset a repris cette image, mais, au lieu d'en faire un Christ donnant son sang pour les pécheurs, il a fait du pélican un poète se sacrifiant à son œuvre, mettant toute son âme dans ses vers.

PAGE 125. — Dans un feuilleton que j'ai publié dans la *Suisse libérale,* un journal neuchâtelois (nu-

méro 259 de l'année 1882), j'ajoutais encore cette remarque : « Pour me résumer, je dirai que cette femme fait l'impression d'une blonde Viennoise, un peu lymphatique, au teint de lait et de rose (ainsi parlent les poètes autrichiens), qui aurait tenté de prendre l'attitude abandonnée des statues françaises du XVIIIe siècle. »

PAGE 132. — Voir les paroles citées de Mme de Staël dans le livre *De l'Allemagne*, chap. XXXII.

PAGE 133. — J'ai mentionné Sénancour et Baudelaire, des auteurs français, parce que je m'adresse au public français. J'aurais pu chercher des exemples plus frappants peut-être chez les écrivains romantiques allemands Novalis, Tieck, Schlegel, etc., mais ils sont peu connus en France.

PAGE 136. — Cette comparaison entre Gleyre et Makart, qui a séduit plusieurs personnes, a déjà été réduite à ses justes proportions par un article de la *Gazette de Lausanne* (numéro 252 de l'année 1882), signé G. R. Gustave Roux (?) J'ai fait mon profit de cette variété écrite d'une plume autorisée et je lui ai emprunté quelques remarques qui m'ont paru tout à fait justes.

PAGE 139. — Sur la *Charmeuse* de Gleyre, voir Ch. Clément : *Gleyre, étude biographique et critique*, p. 337 à 339.

Sur l'importance relative du dessin en peinture, voir Eugène Véron, *L'esthétique*, p. 255, p. 290 et ailleurs.

Page 154. — « Tous nos sens procèdent du tact, etc. » André Lefèvre *De la nature des choses,* traduction en vers de Lucrèce, Préface, p. XXXIII. Quant aux théories des philosophes sensualistes, voyez les ouvrages de Topinard, Letourneau, Ribot, etc.

Page 154. — Tous nos sens se réduisant au tact organisé et affecté diversement, il n'est pas étonnant qu'il y ait des analogies entre nos différentes sensations et nos différents sentiments. L'instinct linguistique s'est déjà douté de ces rapports ; il a deviné entre autres l'analogie physiologique qu'il y a entre certaines impressions de sons et certaines impressions de couleurs ou de lignes. Il y a longtemps qu'on applique les mots gamme, coloration, harmonie, aussi bien aux associations de notes qu'aux associations de teintes et cela est parfaitement correct. On sait que le timbre d'un son provient de la richesse de ses *harmoniques;* qui sait si un jour un physiologiste ne découvrira pas qu'il existe aussi des *harmoniques* pour les couleurs. On commence déjà à mieux connaître le rôle des couleurs complémentaires. Le fait est que « l'œil comme l'oreille a des exigences d'un raffinement étrange. Quand on songe que pour blesser une oreille délicate, il suffit que, dans un son qui compte plusieurs millions de vibrations par seconde, il en manque un nombre relativement peu considérable, il ne faut pas trop s'étonner qu'une erreur, même légère, sur la valeur d'un ton, offense un œil exercé. Il est bien évident, cependant, que l'oreille du dilettante ne compte pas, par exemple, les 4752 vibra-

tions par seconde que produit le *ré* supérieur de la petite flûte ; et cependant si le compte n'y est pas à peu près, elle en souffre et cela suffit pour gâter l'impression d'un morceau tout entier. C'est exactement la même chose pour la peinture, bien que les lois n'en soient pas fixées avec la même précision. Mais cette infériorité, purement scientifique, n'empêche pas la sensation de l'organe. Elle peut, tout au plus, embarrasser le critique, qui cherche à expliquer la cause de l'imperfection qu'il sent dans l'ensemble. » (Eugène Véron, *L'esthétique*, p. 264.) Autrement dit, il y a en peinture comme en musique des *fausses notes* qu'il faut éviter, parce qu'elles blessent nos organes. A la physiologie de nous expliquer pourquoi et comment il se fait qu'elles nous affectent désagréablement. La seule esthétique scientifique possible sera celle qui partira de notre organisme pour expliquer toutes nos impressions artistiques, même les plus compliquées. C'est ce qu'Eugène Véron a tenté dans son livre qui ouvre à la science esthétique une ère nouvelle en France. L'exemple donné sera suivi par d'autres, qui, profitant des nouvelles découvertes des physiologistes, compléteront et corrigeront peu à peu cette œuvre d'un des maîtres de la critique esthétique en France, d'un de ceux qui ont le plus travaillé à vulgariser la connaissance de l'art. Les ouvrages de Brucke et Helmholtz : *Principes scientifiques des beaux-arts, L'Optique et les Arts,* de Rood : *Théorie scientifique des couleurs*, contiennent déjà bien des faits nouveaux qui mériteraient d'être mieux connus tant du public que des artistes.

TABLE

—

PREMIÈRE PARTIE

SECONDE PARTIE

ERRATA

Page 17, avant-dernière ligne, lisez : en grands seigneurs et *en* grandes dames.

Page 36, ligne 4, lisez *Pâris* et non Paris.

» 39, ligne 3, lisez : pour nues et bizarres qu'elles *soient*.

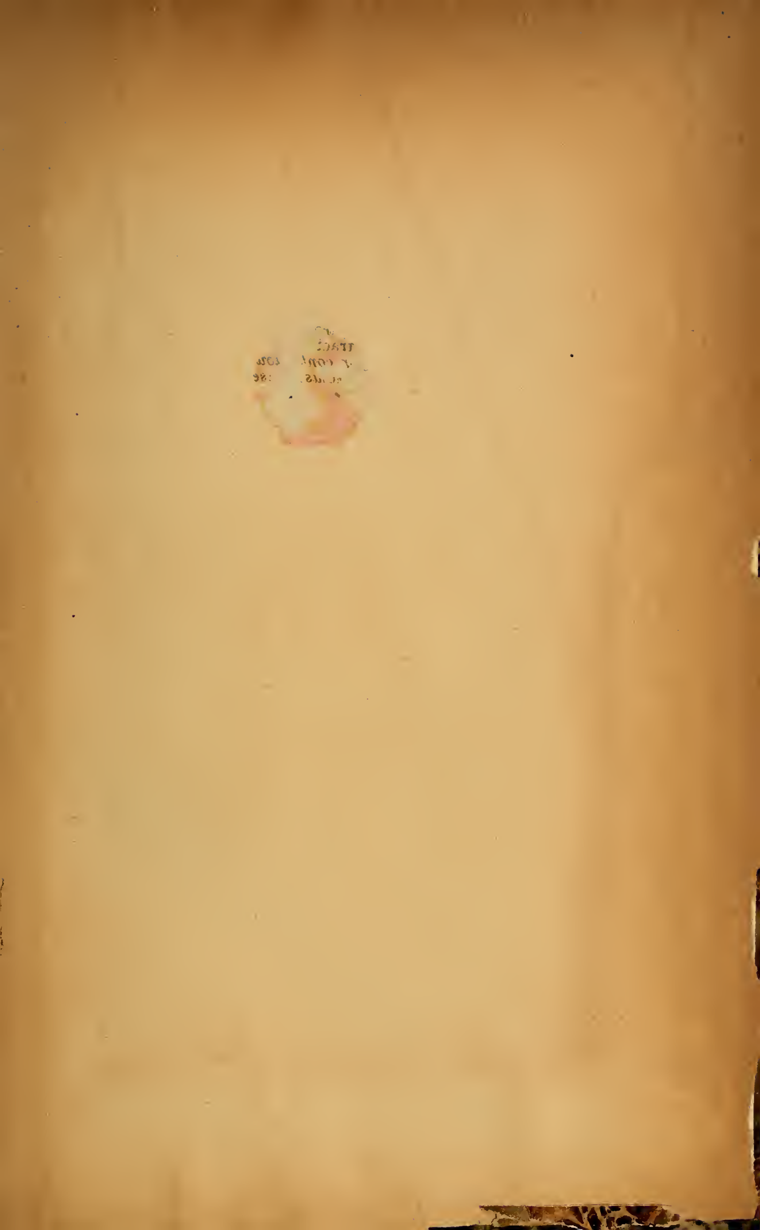
id., ligne 21, lisez *provocante* et non provoquante.

Page 49, ligne 15, lisez *Burgkmair* et non Bourgkmair.

» 92, ligne 2, lisez *Matejko* et non Mateiko.

» 126, avant-dernière ligne, lisez *calembours* et non calembourgs.

» 159, ligne 10, lisez Jules *Comte* et non Combe.




BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06563 718 1

